

1818.

ЛИК. ГРИНУСНКО.

ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ



БІБЛ. СПІЛКИ^о СЕРІЯ НАТКОВА

№ 4

А. 55

[78(47.71)(09)]

до скупки-Торговель
Бібліотеки ім. К. Савчука
при скупковому Т-ві
ім. Леоніда

190

Київ

Р.б. 1922

18 листопада

скупковому

у зм. Д. 1.

ім. Д. 1.

1818.



Т. 871

МИКОЛА ГРІНЧЕНКО
Лектор Кам'янецького Університету

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.

(Ухвалено Музичним Товариством ім. Леонтовича).



В-тво „СПІЛКА“
Листопад
1922

СКЛАДАЛИ:

Іванов І., Шейнкер-
ман А., Терешкін Н., Бо-
гачев А., Молчанов А., Кор-
тузов А. Під керівн. Островерх-
кого О. Машиніст Подшівалов.

Художній редактор В. Ігнатієнко.

92
796-5

ВНО
ЗВІРНИК 2008 р.

К и ї в.

Друковано в 7-ій Радянській Друкарні 3000 прим.

1922 р.

Д. Ц.



МИКОЛА ГРІНЧЕНКО

ВІД АВТОРА.

Умови нашого життя склалися так, що ми й досі не розвинули своєї науки до тої міри, як то треба було б. Особливо торкається це до науки про музику,—в цій області ми майже нічого не маємо.

Випускаючи оцю невелику книжку „Історія української музики“,—я мав на увазі подати хоч в стислому виді більш-менш повну картину музичного життя українського народу, і тим самим допомогти громадянству свідомо поставитися до явищ нашого культурного музичного життя. В сучасний мент в цьому я вбачаю велику потребу.

Не вважаючи на всі великі труднощі такої роботи,—коли вона є **першою** спробою систематизування того невеликого історично-музичного матеріалу, який історикові доводиться не лише приводити до ладу, а й відшукувати та вивчати,—думаю, що найголовнішого в цій галузі українського культурного життя я не обминув.

Звичайно, я далекий від гадки що моя книжка бездоганна,—їй може багато чого бракує,—але, при сучасному стані нашої музичної науки, і в цьому вигляді вона безперечно мусить мати і певний інтерес і свою цінність.

Мик. Грінченко.

Вступ.

З того часу, коли первісні, елементарні почуття людини під зовнішніми впливами переформовуються в системи вищого порядку, *в почування*, коли у людини вперше прокидається думка, що систематизує ці нові форми його душевних настроїв, завданням життя його стає—перетворити ці форми його внутрішнього життя в конкретну форму твору чи то науки, чи то штуки, зматеріалізувати, зконкретизувати свій внутрішній, поки що нікому невідомий, світ.

В процесі такої конкретизації і треба вбачати початок мистецтва.

Воно народилося того дня, коли людина вперше спромоглася виявити своє почуття, що було викликане у неї тим чи иншим впливом на її душевну організацію, в цілковито продуманій формі, хоч може ще й далекій від справжньої форми художнього твору, як те уявляємо ми собі в сучасному розумінні цього поняття, але у всякому разі в формі, що є *початковою* стадією художнього твору.

Годі дошукуватись коли саме виникають перші твори людської духової творчості; з певністю означити перехід від елементів почуття до складніших систем внутрішнього життя людини не дано людському розумові, хоч і дуже цікаве це питання, і не один раз спинялася думка людська на ньому, але-ж нічого не досягши, задовольнялася лише одними гіпотезами.

Годі шукати й нам перших появлень музичної штуки: це майже так само трудно, як і знайти причину вічного руху світового. Але все-ж таки безперечно цікавими мусять бути ті думки, погляди й теорії, що висунула сучасна наука в питанні про *походження музики*; обминути їх, здається, не можна; тому, гадається, не зайвим буде подати коротенький огляд тих теорій.

Серед мільйонів голосів що звучать в природі музичних звуків, або *тонів* *) ми не знаходимо; для музики природа не має зразка; це мистецтво є виключно витвір вільного духу людського,—і в цьому є велика відмінна музики від групи мистецтв пластичних: малярства, архітектури та скульптури, для яких природа безперечно має багато готових форм. Це ж саме покривляє музику з

*) Тонем називаємо такий звук, високість якого легко виміряти за допомогою певних приладів.

поезією. Тому то ніде в інших галузях мистецтва не виявляється так яскраво ця ознака людскости, ніде так рельсфно не виступає душа людини, її суб'єктивні почування та переживання, як в музиці та поезії. Тому то й не можуть вони існувати одна без другої,—вони взаємно доповнюються: те, що не в силі висловити музика, додається поезією, і навпаки—можуть бути моменти, коли слово, не маючи змоги передати всі невловимі нюанси в переживаннях душі людської, іде за допомогою до музики, яка по самій природі своїй більше рідна усьому неясному, невловимому... Новітня музична драма (Вагнер, Штраус, Стравинський), а також так звана програмова музика, коли до чистої музичної краси додається поетичний зміст її, в тій чи іншій словесній формі (Скрябінські сімфонії, програмова музика „Нової руської школи“ і т. и) — ось апотеоз синтезу музики та поезії.

Це все пояснюється почасти тим, що в походженні звуку й слова, яко основ музики й поезії, знаходимо ми багато спільного, аналогічного. Спенсер, що студіював це питання, просто каже, що тон, також треба відносити до мови, котра на його думку складається зі слів та тонів; перші є знаки ідей, другі—знаки почувань, і що вираз-

ність звука, через посередність якого вимовляється слово, значно сильніша за нього самого. „Разом з рухами тіла та виявами лица, переміни голосу надають життя мертвим словам, в які розум втілює свої ідеї“.

Проблема походження музики — рівно як і проблема сфери її ділання, не суть ще питання, що їх вирішено остаточно. Багато тут гіпотетичного, тільки наміченого, багато є прогалин, темних, заплутаних місць, — але багато є й вирішеного і вже доведеного. Питання про походження музики, питання однаково близьке історії музики та її естетиці; таким чином, воно для нас є подвійно цікаве. Але з'ясовуючи його, ні на одну хвилю не треба забувати, що для нас музика є цілком самотійне мистецтво, здатне до власного життя і розвою; ми мусимо вбачати в ньому один із проявів великого духу людського, і цей погляд повинен бути нам вихідною точкою у всіх наших положеннях та висновках.

Існує не мало різного роду теорій та наукових гіпотез що до походження музики, але всі вони можуть бути зведені до двох головних поглядів. Одна група вчених пояснює походження музики *наслідуванням* людського голосу звукам природи, друга — в своїх дослідках і висновках має на увазі *людину*,

з її людською організацією і, базуючися на цьому, виводить музику з крику, виклику, вигуку людини; вважаючи, що виклик є найелементарніший вислів почувань людини, а із перетворення тих почувань в ту чи іншу конкретну форму виростає мистецтво; крик, вигук людський рахують вони за початок музики.

Детальніше ці обидві теорії встають перед нами в такому вигляді.

В першій з них роля людини в будіванні мистецтва музики пасивна, як що можна так висловитися; тут її індивідуальности, тому, що в ній є специфічно людського, належить дуже мало, — вона користується вже всім готовим; діло чоловіка переняти, а перенявши зробити лише де-які зусилля щоб репродукувати переняте. Але за відсутністю в природі чисто музичних звуків трудно обґрунтувати цю теорію. Той матеріал музичний, що дає нам природа в своїх співах, то ще не є музичний матеріал, або краще сказати, не є матеріал для музики яко мистецтва. Як що першій людині і приходилося чути „співи природи“, як от наприклад, тихий шум від шепотіння листу на деревах, журливий біг струмка, гуркотіння морської хвилі, завивання вітру, лютування хуги і, врешті, пташиний спів, що най-

більше наближається до справжньої музики, то це ж не є ще те мистецтво, про котре увесь час іде розмова,—тут ми маємо діло не зі *звуками-тонами*, а лише з *шумами*, що більш-менш наближаються до тонів. Підроблюватися під ті шуми важко, але і в цьому підроблюванні навряд чи є щось такого, що дасть нам можливість говорити про музику як про самостійне мистецтво. Правда, тут можна було б нагадати цілу низку музичних творів так званої „програмової“ музики, де досить часто ми можемо почути як звучать в тих творах ті самі „співи природи“, про які вище згадувалося. Але це говорить властиво лише про те, що сучасна музика, в своїх засобах досягла великої сили виразу, що тембри окремих інструментів, сполучення їх в групи, сполучення і характер гармоній, ритмів, комбінації мелодійних тем та всі інші засоби музичного висловлення остільки опанував сучасний композитор, що для нього з'явилася можливість більш-менш виразно вказати другим на те, що саме зворушило його творчість. Але це все не дає ще певного ґрунту цій теорії походження музики, теорії „наслідування“. Власне, виходячи з суті річей, треба сказати, що бажання наслідувати чомусь викликається в нас лише в тому ви-

падкові, коли ми знаходимось під великим *вражінням* об'єкта наслідування; *вражіння* ж виникає і складається в нашій психиці завдяки тим настроям, що ми переживали або переживаємо, а знаючи, що настрій є *чуття складне*, де концентрується багато всіляких дрібніших почувань, то наслідування звукам природи має тут інший тиск, а саме: наслідування не існує для нього самого, воно завше викликається якоюсь іншою причиною, а такою є чуття людини. Воно є імпульс до всього, що творить людина в сфері мистецтва музики. Ця теорія „наслідування“ в проблемі походження музики, таким чином, має вигляд чогось штучного, механічного, неживого, і дуже мало відповідає духовній істоті людини, тоді як по виразу проф. Овсянико-Куликовського „точка погляду мистецтва цілковито людська, його завдання, стремління, мета—пізнати людскість і все людське. Мистецтво є процес самопізнання людскости. І все, до чого ни торкнеться мистецтво, приводиться ним до людскости. Уся природа, увесь космос в його безмежности служить для мистецтва лише матеріалом для пізнання людини й людскости. Коли художник малює пейзаж або море, то завдання його не в тому, щоб дати картину, по якій можна було б вивчити пев-

ний куток природи, а в тому, *щоби поділитися своїми думками, почуваннями, настроями, для котрих малюнок є лише засіб їх виявлення*“. Це, звичайно, ще в більшій мірі, відноситься і до мистецтва музики, справжнє походження якої ми повинні бачити в виявленні нею людини, її почувань, настроїв та думок.

Отже, таким чином, ми підійшли до другої теорії походження музики, що виводить це мистецтво від крику, вигуку людського, від акцентації людської мови, як виразу того чи іншого душевного стану людини. Ця теорія вже тим більше має під собою ґрунту, що головним положенням її є *жива людина*, за допомогою якої ми й пояснюємо собі походження мистецтва у всій його цілокупності, а тому і мистецтва музики.

В світовому оточенні нема а ні фарб, а ні звуків, самі по собі предмети не мають ні пахощів, ні офарбовання,—всі ці властивості надаємо їм ми, завдяки певній діяльності наших органів почувань. Пізнаємо ми не дійсність, не природу, а *себе* в ній; на першому плані у нас завше буде *людина*, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне „я“ і через нього вже природу. „Світ з'являється перед нами лише як низка пертурбацій, що роб-

ляться в нас самих" (Потебня). Іншими словами, про світ ми знаємо поскільки явища його відбиваються на нас.

Говорячи про походження музики в цьому розумінні безперечно цікавою мусити бути вказівка тут на фізіологічну причину виникнення звука. Про це Спенсер пише: „музика спершу була вокальною, всі вокальні звуки повстають через ділання певних мускулів. Ці мускули, разом з мускулами тіла взагалі, примушуються до скорочення приємними або тяжкими (сумними) почуваннями. Через це страждання людини виявляються не лише в корчових рухах тіла, але й в криках, зойках,—через це гнів, жах, сум ідуть завше в супроводі вигуків та зойків; після приємних почувань ідуть вигуки радості, задоволення. Отже, ми маємо тут принцип, що лежить в основі всіх вокальних явищ, включаючи сюди і явища вокальної музики, а значить і музики взагалі“. Коли в настроях людини виникне бодай найменше хитання, не кажучи вже про виникнення якого-будь більш-менш певного почуття, ментально мязи збуджуються і особливу зворушливість в цьому відношенні мають мязи глотки, наслідком чого з'являється звук, і хоча цей звук в першій своїй стадії і не має того характеру музичности,

якої вимагаємо ми від звука, що утворює художній твір мистецтва музики, але все-ж в ному більше почувається початків справжнього мистецтва, ніж в тому звукові, що з'явився як продукт наслідування.

Ось такі в головних рисах ці дві основні теорії походження музики. Все, що по цьому питанню виникало в науці, так чи інакше годиться з одним або з другим поглядом на проблему походження музики. От хоч би взяти думку німецького вченого К. Бюхера („Праця й ритм“), що в основу походження музики кладе ритм робочих рухів, ритм, рідний ритмові музичному, що завше є одним з найголовніших елементів усякого музичного твору *). Думається, що ця остання теорія є досить влучне з'єднання перших двох. Справді, в нашому оточенні ми досить часто натрапляємо на явище ритмичности: тупіт коня, що швидко перебігає десь по степовому просторі, рівномірне падання крапель дощу, ритмічно закінчені моменти в співах птаства і т. и.--це все приклади природної ритмичности. Ритм в природі був уже тоді, коли ще не існувало людини на

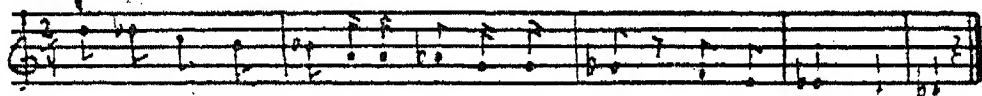
*) Цю теорію походження музики з ритму робочих рухів проводить також проф. І. Г. Оршанський („Музыка и музыкальное творчество“.—Вѣстник воспитания—1907. кн. I.—III).

землі; та й будування світу йшло за великою допомогою ритму.

Оточена явищами, де так рельєфно відрізнялася ритмична одиниця, людина в своїй роботі цілком натурально прагнула до того, щоб *наслідувати* ті явища. „Ритм—каже Ніцше,—викликає непереможне бажання годитися з ним“. Тут вже може бути мова навіть про музичну творчість, для якої явища природньої ритмичности дали певний імпульс.

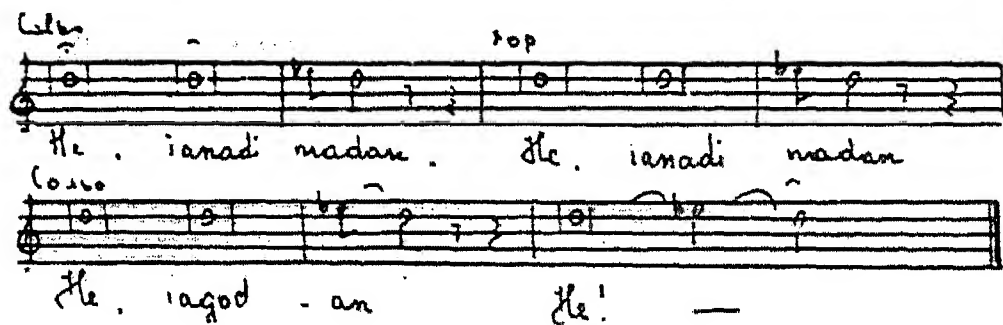
Приклади, що їх дає Бюхер в своїй роботі, мусять *показати* нам народження музичного мистецтва з ритмичности робочих рухів. Взявши об'єктом своїх досліджень народів-дикунів, вважаючи, що досить низький щабель їх культурного розвитку дозволяє йому порівняти їх з загальним культурним станом людства за початкової доби його життя, Бюхер наводить записані ним пісні прялі, мирошників, дзвонарів, пісні водокачей, гребців, пісні при танках, де виразно виявляються моменти ритмичности.

Adagio.



Пісня жінок Нового Південного Уельса під час лову риби (намотування й розмотування сітки)

Неможна, звичайно, думати, що самий факт такого влучного й тісного погодження людини з ритмом природних явищ з'явився в даному випадкові лише як простий механічний акт наслідування; треба гадати, що тут є щось таке, що більш-менш ясно показує на присутність свідомого творчого руху людської думки. В той час, коли додержуючись першої теорії походження музики, людина прагнула лише до того, щоб якомога правильніше перекласти все, що підслухала вона в шумах природи, тут, в цій останній теорії, керуючу роль відіграє присутність тої ритмічної здібності в душі людини, завдяки якій вона *сама самотійно перероблює* всі ті явища, що получила зовні, в музичні явища вищого порядку; тут у всякому разі творчий момент проглядає виразніше; адже-ж ми знаємо, що справжнє мистецтво може бути лише там, де є творчість. Таким чином, ця теорія Бюхера тільки більш підтверджує ґрунтовність теорії Спенсера.



Пісня, що її співають, коли намотують ланву (канат), щоб тягти берліну.

Але все таки треба сказати, що остаточного вирішення проблеми походження музики ми ще не маємо. Сучасна наука в цьому питанні не зупиняється на чомусь старому, а шукає нових шляхів. Імена проф. Лапшина, Оршанського, Комбар'є та ин.—ось найвидатніші діячі та дослідники в цій галузі.

Отже, крик є початок музики, він первісна форма її. Навіть тоді, коли людина почувала себе а ні трошки не вище за тих тварин, що оточували її, і тоді у неї була музика, музика вигуків, що з'явилися як наслідок тих чи инших почувань. Але звичайно, такого роду музика була далека від справжнього розуміння цього мистецтва; то й була почасти м у з и к а п р и р о д и. Довгу низку віків прийшлося пережити людству в печерах скель, в гущавині лісів, на стоках озер, поки воно досягло тої ступені спокою, що дала йому можливість вилити свій настрій, свої почування, яки все ускладнялися, в мелодіях співу. На хвилях далекої давнини прийшла до нас монотонна пісня дикуна-людини, ця дитяча мова початків життя великого мистецтва; і з того часу музика в своїй неупинній еволюції дійшла до геніяльних зразків сучасности, де ми дивуємось усьому багатству й різноманітності засобів цього

мистецтва, та його здібности в задоволенні найглибших потреб духу людського. Довгий шлях між цими бігунами і багато стадій перейшла музика в своєму розвитку перше ніж досягнути того стану, в якому ми бачимо її в цей мент, але вона завше була й буде формою тої „вічної думки“, в яку вкладає людина всі вражіння, всі переживання свого життєвого шляху. Ми знаємо, що перші виявлення людських почувань і думки досить примітивні,—примітивні й ті форми мистецтва, які є наслідком цих виявлень. Ускладняються почування, удосконалюється думка, розвивається життя—слідом за цим іде й музика. Але вона, як окрема, цілком самостійна галузь мистецтва, робиться цікавою історикові лише з тої пори, коли мрак легенд, що сковує її на перших порах існування, розпадається, коли людина стає здатною не тільки до музичного співу, але й до музичного думання, коли помічається у того чи иншого народу утворення логично обґрунтованої музичної системи. То є початкова пора життя музики; з тої пори музика стає на щабель можливости самостійного існування, як окремого мистецтва, можливости свого власного життя. Звичайно, утворення тої чи иншої музичної си-

стеми приходить значно пізніше од тих творів, що збудовані на ґрунті тої системи тому, що кожний художній твір, а особливо твір народний, в першій своїй стадії виникає сам собою під непосреднім впливом тих обставин, що оточують людину, він є мимовільний відсвіт або зовнішніх вражінь, або відблиск власної душі людини. Спершу творчість і лише за нею іде систематика та класифікація.

Головною підвалиною існування музики є, як знаємо, музичний звук, або тон. Він є необхідний музиці так, як малярству фарба, як скульпторові мармур або глина, як поезії слово. Музичний звук—це є початок музики. Художник-композитор поперед усього має діло з ним, це засіб його думання, його почувань; в ньому він живе і ним висловлює своє творче „Я“, наповнюючи свій твір змістом власної творчої душі. Маючи подвійне значіння—як самостійний елемент музичної форми та як засіб до висловлення почувань (емоціональність звуку)—музичний звук відкриває безмежний простір для утворення не лише красивих звукових форм, але й наповнювання їх змістом живої творчої душі художника.

Музичні звуки, або краще будемо звати їх тонами, можуть складатися в мелодію,

себ-то таку звукову лінію, де тон за тоном ідуть в певному порядку по шаблях скалі, утворюючи мотив, або цілком закінчену музичну думку. Тони можуть звучати й одночасно, складаючись в різні акорди, сплітаючись в ряди гармонійних комбінацій. Додавши до цих двох елементів ритм, що вносить порядок, стройність до музичної будови, ми будемо мати все для збудування тої чи иншої форми музичного твору.

Грунтом за для збудування всякого музичного формування є так звана діятонічна гамма—ця проста послідовність коріних тонів нашої теперішньої звукової системи:

$$\begin{array}{ccccccc}
 c^1 & - & d^1 & - & e^1 & - & f^1 & - & g^1 & - & a^1 & - & h^1 \\
 | & & 1 \text{ тон} & 1 \text{ тон} & | & \frac{1}{2} \text{ т.} & | & 1 \text{ тон} & 1 \text{ тон} & 1 \text{ т.} & | \\
 \hline
 & & 2 \text{ тони} & & & & & 3 \text{ тони} & & & &
 \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc}
 - & c^2 & - & d^2 & - & e^2 & - & f^2 & - & g^2 & - & a^2 & - & h^2 & - & c^3 \dots \\
 \frac{1}{2} & | & 1 \text{ тон.} & 1 \text{ тон} & | & \frac{1}{2} & | & 1 \text{ т.} & 1 \text{ т.} & 1 \text{ тон} & | & \frac{1}{2} \text{ т.} &
 \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & 2 \text{ тони} & & & & 3 \text{ тони} &
 \end{array}$$

Історія дає нам приклад, що такий тоноряд охоче вживали на протязі довгих віків (всі музичні твори, що дійшли до нашого часу збудовано на подібному тоноряді, або його уривках), і таким чином, за ним установилося законне право давности. Крім того, як би ми забажали обґрунтувати реальнішими доказами натуральність і логіч-

ність походження та існування цього тоно-
ряду, то в математиці та акустиці ми легко
знайшли б їх. Правда, не всі тони цього
основного тоноряду ввійшли одразу до вжи-
тку; мелодії давньої пори, наприклад, збу-
довані досить часто на 2-3 тонах *), яскра-
вим прикладом чого можуть бути між иншим,
мелодії сучасних нам народів-дикунів, ща-
бель культурного розвитку яких ми цілком
можемо прирівняти до щабля розвитку дав-
ніх народів за початкової доби їхнього куль-
турного життя,—спосіб, що часто вживаєть-
ся історією, стаючи їй в великій допомозі
при освітленні фактів далекого й темного
минулого; приклад дитячого музичного ду-
мання теж наводить нас на аналогічні
думки.

Потім, на зміну цього коротенького то-
норяду приходить також дуже давній тоно-
ряд з п'ятиох звуків, уривок діятонічного
звукоряду, але без півтонів; це так звана
п'ятиступнева гама), (давня хинська

*) Тут цікаво зазначити праці в цій галузі
П. П. Сокальського „Русская музыка“ та проф. В.
І. Петра, що простежили еволюцію тоноряду в
народній творчості багатьох народів.

або шотланська *). Написати її можна так

$$f^1—g^1—a^1—c^2—d^2.$$

Мелодії давніх народів — хинців, персів, индусів, а також і народів слов'янського племені і взагалі всіх народів на початку їхнього музичного життя—всі вони збудовані на подібному тоноряді. З часом до нього додано було півтони, а ще далі, його поширено в цілу систему, спершу грецьких, а потім церковних ладів і лише в 16-18 століттях, завдяки дослідям Царліно (1517-1590), Рамо (1683-1764), а новіших часів Рімана, Гауптмана, Етінгера та ин. утворилася система двох головних ладів: мажору та мінору.

Така, в схематичних рисах, історія звукової системи від перших кроків її народження до сучасного стану, від дитячого лепету, що тільки накреслював короткі лінії мелодії, „цеї першої художньої будови в царстві звуків“, до грандіозних творів всесвітніх музичних геніїв, де всі три елементи музичної штуки: мелодія, гармонія й

*) П. Сокальський в цитованій вище праці висловлюється проти назви цього звукоряду хинським або шотланським, базуючися на тому, що такий звукоряд належить не лише цим народам: він вживався всім людством в певні епохи свого музичного життя.

ритм в своєму невинному розвитку досягли такого стану, коли окремого існування їх ми не можемо мислити; це й є саме та точка в поступові музичної штуки, той мент, коли дух людський може будувати такі твори, що житимуть цілі віки.

Оце той матеріал, котрим орудує художник-композитор в своїй творчості. Всі переживання своєї творчої душі вкладає він в найрізноманітніші музичні формування від коротеньких досить простих пісенних форм до грандіозних симфонічних та драматично-музичних збудовань.

Отже, історія музики—то є еволюція форм її, поскільки під поняттям цим розуміється все, що зв'язано не тільки з технікою цього мистецтва, але й з історією тих художніх ідей, що завдяки творчій діяльності художника перетворюються в той чи інший зовнішній вид.

Музична форма—то не лише зовнішня оболочка твору, де ми розрізняємо окремі музичні мотиви, фрази, речення, каденції, модуляційні зміни і т. и.,—то самий твір, в якому живе душа художника, його творча думка, для котрої він знайшов відповідне реальне виявлення. От чому ми й можемо не вагаючися сказати, що історія музики—то є історія розвитку її форм.

Таким чином, завданням історика музики і буде—простежити цей шлях еволюційного поступу музики від простих форм народної пісні до найновіших музичних форм в творчості сучасного композитора. Такий огляд дасть змогу нам взагалі доповнити загальну картину культурного життя людства, бо музика є найнеобхідніша галузь загальнолюдської культури,—і з цього боку вивчення історії музики повинно мати глибокий філософичний інтерес.

Натуральний потяг людини до того, щоб зрозуміти й обґрунтувати все те, що хвилює її, що тішить її серце й дух, ми в великій мірі можемо задовольнити переглядом минулого життя людства; в ньому ми знайдемо відповідь майже на всі пекучі питання сучасності. Це загальне й правдиве твердження і ми можемо перенести його й на музику.

Звідки й куди простуємо ми в своєму музичному розвої, які шляхи будучини накреслило нам наше минуле — ці питання може розв'язати нам лише історія музики. Крім того, історичний шлях є найкращий до зрозуміння й теперішнього стану музики. „Корисно часом оглядатися назад. Ми краще збережемо свою оригінальність, коли не забудемо своїх попередників“ (Гете).

Отже, як що вважати музику за найнеобхідніший засіб виявлення духовного життя людства, то треба їй ставитися до неї серйозно й свідомо. Треба поширювати свій музичний обрій, студіюючи музику в її історичному розвої. Еволюція музичних форм, розвиток теорії музики, історія музичних інструментів, біографічні матеріали музичних діячів—все це дасть нам можливість правдиво зрозуміти й оцінити вагу музики в житті людства, з'ясувати її значіння для зрозуміння всієї культури народу,—це є головне. „Справа не в тім, щобі зачаровуватися всім, а в тім, щоб зрозуміти все“ (Бає).

I. Загальні уваги до історії української музики.

Кожен нарід пізнаємо ми в тому, що він утворив. Явища його культурного життя в проявах його творчого духу—це той матеріал, що дає нам змогу з'ясувати собі, що то за нарід, чим багатий він і чи є у нього можливість самостійного культурного існування. Своею культурою нарід виявляє своє національне обличчя, себ-то чим відрізняється він від інших народів.

Зо всієї великої кількості культурних чинників, що творять культуру народу, музиці належить найвидатніше місце. Справді, навіть у тих народів, які стоять на невисокім щаблі культурного розвою,—музика, пісня відіграють важливу роль; я б сказав, що навіть там, де немає майже ніякої культури, що народи, яких рахуємо ми за дикунів,—і вони мають *свою музику, свою пісню, свої танки*, і все це має досить оригінальну будову, свої власні характеристичні риси. Музика, власне, є початок культурного життя людини; вона

є перший крок до пізнання себе духовною істотою. А як що так, то чи можемо ми пройти мимо цього важливого факта в житті народу?

В культурі українського народу музиці належить безперечно одно з перших місць; музика є найбільша парость тих духовних надбань, що заховує в собі український нарід. А надбання ці були великі: з давніх-давен утворив у себе український нарід державний лад, збудувавши велику Київську державу (княжий період), вбрав в себе здобутки інших культурних народів (Візантія), перетворивши їх по своїх оригінальних зразках; широким шляхом прямуючи до культурного розвою, дав він оригінальні зразки політичного устрою (Запоріжжя), утворив великі культурні осередки, що несли полум'я світла далеко на північ, до менш освіченої Москви. Скажемо більше,—українське євангеліє ми бачимо навіть у далекій Франції і там на ньому присягають королі. І в цьому житті, власне, в утворенні цього життя, музика мала велике значіння. І не винен наш нарід, що всі ті культурні надбання, що утворив він, не прийшлося розвинути йому до тої міри, як то можна було гадати, маючи на увазі всю цінність здобутого, та велику

здатність українського народу до культурного поступу. Географічне становище України на роздоріжжі того великого шляху, що ним мандрували кочові народи Азії, спричинилося до ослаблення Української держави, занепаду її культури, підпаденню під впливи дужчих народів, що під захистом України зміцнювали свою державність, розвивали свою культуру. І всеж, не зважаючи на такі несприятливі обставини свого політично-культурного життя, на всю силу впливів, що зо всіх боків насували на Україну—вона жила й розвивалася в значній мірі своїм власним, осібним шляхом, незалежно від культурного розвитку монгольського Сходу, Польщі та Москви, лише в деякій мірі відбиваючи на собі цей сторонній вплив, завше перетоплений в горні власної народньої душі.

На сторожі своїх культурних прав поставив український нарід своє рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішности українського народу. Отже в музиці маємо ми один з тих чинників, що допомагають утворенню своєї оригінальної культури. В розвитку народу українського музика грала велику роль; в ній, кажемо, найяскравіше відбилися характер-

ні риси його; через його пісню доходимо ми до розуміння його, як нації.

Музика була його вірою, його життям, вона підтримувала його в тяжкі хвили його існування, вона будила його думку і врешті, разом з письменством, вона спричинилася до його національного відродження.

Вбіраючи в себе все, що заховано в душі народній, музика повертає народові всі його переживання, настрої та думки в звуках його пісні. Все його власне життя розкривається перед ним в яскравих картинах пісенних музичних форм і нема кращої історії народу за ту, що написана звуками його пісень.

Дослідників історії українського мистецтва остільки небагато, що всіх їх досить легко ми можемо перелічити. Імена Широцького, Щербаківського, Пеленського, Голубця, Сіцінського, Біляшівського, Павлуцького, Ернста—от і всі, які звертають увагу того, хто цікавиться нашим мистецтвом. Що до музики, то тут справа ще простіша: імя проф. Ф. Колесси та д-ра Людкевича в Галичині, а в Наддніпрянській Україні славного Лисенка, Квітки—то все, що маємо ми цінного для історії нашої музики; та й то, власне, праці згаданих вчених музик скорше треба віднести до тео-

рії музики української ніж до її історії, як побачимо ми далі; тому сучасний історик української музики може дати лише спроби коротенького схематичного нарису її, не маючи під рукою необхідних матеріалів: студій, монографій, історично-теоретичних дослідів і т. и. Це особливо стає помітним при викладі історії української музики давньої доби, приблизно до 17 століття. З тої пори занадто мало збереглося історичних пам'яток нашої музики, які крім того розкидані по всіх культурних центрах старої України, а також і наших сусідів—росіян та поляків, що дуже часто видають їх за своє власне культурне придбання. Отже, перед істориком української музики виникає ще одно досить тяжке завдання: відділити своє від чужого, а серед „чужого“ розшукати своє. Такої роботи вистарчить ще на цілі десятиліття, і лише з того менту з'явиться можливість написати більш-менш повну та критично розроблену історію музики українського народу; всі ж теперішні роботи в цьому напрямкові будуть лише передстудії, лише джерела, короткі схематичні нариси для означення найважливіших моментів історії української музики.

Найбільше розроблено і до де-якої міри досліджено українську народню музику.

Власне, тільки ця ділянка української музики й звертала на себе увагу дослідувачів, бо наша музика дуже довгий час тільки й існувала в формі народньої, і лише з творчістю Лисенка з'явилася можливість говорити і про українську музику художню, розуміючи під цим словом поняття музики, скомпонованої не колективом—народом, а окремими одиницями, художниками—компоністами, вкладаючи в це поняття художньої музики всю різноманітність форм сучасного музичного мистецтва.

Що до церковної музики української, то тут справа майже не починалася. Перш за все, наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням наших сусідів росіян, і як що вона й досліджувалася, то завжди з погляду суто-московського і тому дослідувачеві українцеві до таких праць треба ставитися з певною критичною обережністю. Український церковний спів, його походження, техніка його будови, залежність його від народніх мелодій, сторонні впливи на нього, його еволюція—все це навіть не намічалось до розроблення, і тут ще безліч праці для археолога-дослідника, який мусить зібрати музичний матеріал для оброблення його істориком-музикою. Не мало також роботи й музиці-теоретику, що має за завдан-

ня проаналізувати з боку форми церковні мелодії і розкрити їх технічну конструкцію. Конечним завданням історика буде узагальнення тих висновків, що здобудуть для нього і археолог-музика і музика-теоретик. Лише тоді, через історію, наше художнє музичне думання в області церковної музики, зможе прийняти певні, сталі й правдиві форми, збудовані на розробленому й дослідженому ґрунті; лише тоді з'явиться можливість регулювання художньої творчости в області церковного співу своїм певним оригінальним шляхом.

Про художню музику світську й говорити нема чого; вона є витвір останнього часу, мало хто звертав на неї свою увагу, бо нема у нас ні своїх спеціальних журналів, ні своєї власної музичної критики, взагалі нема нічого, що будило б інтерес до музики з одного боку, а з другого—стало б в допомозі роботі історика музики.'

Трохи більше матеріалу що до історії української музики дає Галичина, де коли-не-коли все-ж можна побачити коротеньку замітку про те чи инше питання української музики, про того чи иншого композитора, але, зрештою, і там більше сирового матеріалу, що потребує ще перевірки, окремих студій, дослідів і т. ин.

Зважаючи на все згадане доводиться обмежитися вказівкою на матеріали по досліджуванню й вивченню народньої української музики; що-ж до музики церковної, а також і світської, то тут дослідженого матеріалу до історії її остільки мало і остільки він коротенький та епізодичний, що досить буде подавати його в своєму місці в примітках.

Року 1818 кн. Цертелєв видає перший збірник українських історичних пісень, далі такий же збірник видають Максимович, потім Срезневський, Метлинський, Костомарів, Куліш, Антонович, Драгоманів та інші. Але, на превеликий жаль, переважаючи більшість цих збірок без нот і тому дослідникові української музики вони не цікаві. Перший збірник, де находимо ми де-який нотний матеріал, то є „Собрание русских простых пѣсен с нотами“ камер-гусліста В. Трутовського (1776—1799). Тут, разом з піснями російськими, знаходимо й низку українських пісень, які вмістив автор-українець до свого збірнику. Звичайно, вартість їх лише історична, наукової ж ваги, як матеріал до вивчення та дослідження української народньої пісні, вони мати не можуть. Тому для дослідника української народньої музики більшу цінність мають 7 збірників україн-

ських пісень Лисенка, його 12 десятків народніх українських пісень в хоровому розкладі, його ж таки обрядові пісні; галицько-руські народні пісні з мелодіями—Ів. Колесси в „Етнографичному Збірникові“ Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XI; галицько-руські народні мелодії Йос. Роздольського і Ст. Людкевича (Етногр. Збірн. т. XXI і т. XXII); гаївки Роздольського в „Матеріялах до української етнології“ т. XII; два томи українських народніх дум в запису проф. Ф. Колесси (Матеріяли до Етнології т. т. XIII, XIV); гуцульські пісні проф. Шухевича і Ф. Колесси (Шухевич—„Гуцульщина“); мелодії українських народніх пісень з Поділля та Холмщини—Плосайкевича і Сенчика (Матер. до Етнології т. XVI); дуже цінний етнографичний збірник Климента Квітки—„Українські народні мелодії“ (Етнограф. збірник українського Наукового Т-ва у Києві т. II); його ж два зшитки українських народніх пісень, записаних з голосу Л. Ув-раїнки; збірники Кошиця, Демуцького, Стеценка (колядки й щедрівки), Конощенка, Верховинця (Етногр. збірник Наукового Т-ва у Києві), Леонтовича, почасти Рубця, записи Маркевича („Записки о Южной Руси“); Серова, Сокальського та де-які інші. Як що додати до цього поодинокі історично-теоретичні

студії про українську музику проф. Ф. Колесси, Людкевича, Квітки, Лисенка, Сокальського, Серова—це буде майже увесь матеріал, що стане в допомогу сучасному історикові української музики. У всьому іншому йому доведеться звертатися до документів, джерел, або оригінальних творів композиторів, до яких ще не торкалася рука дослідувача-історика.

Всі зазначені труднощі—новизна самого предмету, майже повна відсутність необхідних матеріалів для складання історії української музики, що примушує сучасного історика збирати, почасти систематизувати, а не викладати та аналізувати, звичайно відіб'ються і на характері самої праці: замість того, щоб в ній з'єднати й історика-археолога, й музику-теоретика, що змогли б критично поставитись до здобутого вже матеріалу, дати йому внутрішню оцінку, класифікувати його, розглянути його в певній перспективі, замість того всього доводиться обмежитися в цій книжці скоріше так званим бібліографічним принципом, занотовуючи всі найвидатніші явища нашого музичного життя і, оскільки те можливо, накреслюючи в ньому ті шляхи, що ними йшло воно в своєму розвитку. Звичайно, багато тут темних місць, що потребують вказівок, роз'яс-

нень, багато нез'ясованих питань, прогалин, багато лише натяків на те чи інше явище нашого музичного життя, але це все є наслідком того, що ця праця являється першою спробою історії нашої музики і як така, вона звичайно не може бути ані повною, ані бездоганною що до систематичності викладу.

Доля не судила нам розвиватись вільно і в остаточних формулах закріплювати здобутки своєї культурної еволюції. Замість такого синтетичного зформулювання по всіх галузях нашого культурно-національного життя нам доводиться з великим терпінням та напруженням видобувати ще сировий матеріал нашої творчості, не даючи йому того чи іншого остаточного вигляду, — це діло будучих поколінь.

II. Українська народня музика.

Царина української народньої творчості це може єдина ділянка української культури взагалі, де українцеві не доводиться вступати в боротьбу за своє власне добро; тільки тут не доводиться йому відстоювати своє право на власне придбання, поділяти його з другими. Українська народня творчість то є той відправний пункт, звідки починається вся історія культури українського народу; звідси починаємо ми й історію його музики.

Усім відомо, як багато обдарований самою природою український нарід, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібности до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любови, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств. Хто в наші часи не знає або не чув українських пісень, чию увагу не зупиняла на собі їх мелодія, то буйно-роскішна, широка, як українські степи, то проста, тихо-задумлива, як тихий вечір десь на березі Дніпра...

„Характер музики (української пісні) не можна визначити в одному слові—каже Гоголь—вона надзвичайно різноманітна. В багатьох піснях вона легка, градіозна, ледве торкається землі, і здається, бавиться і пугає звуками. иноді набирає вона мужньої сили, звуки її становляться дужими, міцними... иноді робляться вони вільними, широкими, що силуються охопити безмежну просторінь... Що ж до музики жалю, то ніде так не чути її, як в них... звуки її живуть, печуть, шматують душу... Ніщо не може бути дужчим за народню музику, коли тільки нарідає поетичний нахил, різнобарвність та діяльність життя, коли гніт насильств і непереможних постійних перепоп ні на одну мить не давали йому заспокоєння, витягаючи з серця його жалі і коли ці жалі не мали змоги инакше і ніде иише найти собі виразу, як тільки в його піснях... Музика в українських піснях злилася з життям: звуки її такі живі, що, здається не звучать, а промовляють словами, і кожне слово цієї яскравої промови проймає душу“ *).

В одному з листів гр. О. К. Толстого ми зустрічаємо такий панегірик українській пісні: ...,,мій брат у перших (Л. М. Жемчуж-

*) Гоголь. „О малороссійскихъ пѣсняхъ“.

ників), повернувшись з України привіз з собою чудові національні мелодії. Вони перевернули мое серце... Ніяка національна музика не виявила досі свою народність з такою величністю і силою, як українська музика,—навіть краще великоросійської, котра така виразна.

Слухаючи її, ти побачила б, як відкривається перед тобою історія України, ти краще зрозуміла б характер народу, ніж читаючи Гоголя або Кониського“... *).

Відомий російський музика-критик Серов так пише про українські пісні:.. „це квітки, що з'явилися на світ неначе самі собою, що вирости в пишному, блискучому вбранні, без найменшої гадки про авторство або „сочинительство“... Мов лілея, в своєму пишному, непорочному убранню затемнює вилиск парчи та коштовних самоцвітів, так народня музика своєю дитячою простодушністю, в тисячу разів багатша й сильніша, за всі хитрощі шкільної премудрости, що проповідують педанти-музикуси в консерваторіях та музичних академіях“ **)

Дуже цікавими свідоцтвами про нашу пісню є ті, що знаходимо їх у чужоземних

*) Вѣстникъ Европы, 1897.

**) Сѣровъ. „Музыка южно-русскихъ пѣсень“. Сочиненія т. III.

письменників та діячів, як от, наприклад, у німецького поета Фр. Боденштедта, що в своїй передмові до видання кращих українських пісень німецькою мовою (*Die poetische Ukraine. Eine Sammlung Kleinrussischer Volkslieder*) досить чуло висловлюється про красу та музичність наших пісень.

Як останній приклад впливу і вражіння української народної музики наведемо, що на зложення одної з перших українських граматик, а саме — граматики Павловського,*) великороса з походження, вплинуло те, що Павловський, закохавшись в наших піснях, полюбив їх, полюбив українську мову і українській нарід, і чим міг прислужився йому, видавши оцю свою граматику.

Ми маємо змогу в де-кілька разів побільшити такі приклади, але й наведеного досить, щоб бачити, як ставляться до української пісні, яку зацікавленість викликає вона.

В молодій історії української музики, народня пісня єсть „кутній камінь“, що покладено в основу її. До того менше,

*) 1918 року перевидав її проф. І. І. Огієнко з цікавою до неї передмовою і з додержанням всіх характерних прикмет першого видання: І. І. Огієнко. Граматика української мови Q. Павловського 1918 р. — В-тво Череповеського в Києві.

поки на шлях української музики виступив Лисенко, почавши нову еру в історії її розвитку, українська музика існує майже виключно в формі народньої пісні. Тому цілком логично буде почати нарис про історичний розвиток української музики з народньої творчості; це зрозуміло буде ще й з тої причини, що народня творчість завжди є ґрунтом творчості художньої. Нашу художню українську музику ми не можемо уявити собі відірваною від музичного життя народу українського, і з цього боку українська художня музика глибоко національна. Нашого композитора ми не мислимо по-за сферою музичної народньої творчості. Власне, це не єсть приналежність виключно нашого народу: Глінка, Мусоргський, Бородин, Римський-Корсаков у Москві, Гріг—в Норвегії, Шопен в Польщі, Сметана в Чехії, німецькі романтики Шуберт та Шуман в Германії і багато інших тільки стверджують цю думку і ми лише підкреслюємо, що ця риса виступає у нас на перший план вже через те, що довгий час історичного життя українського народу він власне не мав своєї національної музики, а мав лише народню пісню. Національна музика з'явилась у нас з того часу, коли народня пісня, пройшовши крізь призму твор-

чости такого таланту, яким був покійний Лисенко, а також його талановитих нащадків—сучасних композиторів українських, що продовжують його роботу,—перетворилася в форми художньої музики. Так починає своє життя національна українська музика, і як вона розвинеться—покаже будучність. Але треба сподіватися, що маючи такі величезні й цінні скарби народні, а також природній нахил до співотворчости, ми утворимо й свою національну музику,—це питання сучасного. Тут ще підкреслимо, що з творчістю Лисенка і ми врешті пережили, або краще сказати переживаємо, ту фазу нашої музики, що спільна всім культурним народам і що характерна власне для XIX століття, коли стремління народів до вияву свого національного обличчя в мистецтві дали блискучі музичні школи „Нову Руську“, Німецьку, Північну (Норвегія, Фінляндія) і т. и., зі згаданими вже представниками їх. І наш Лисенко хоч і не утворив своєї школи, але у всякому разі був творцем початкової стадії в утворенню основ нашої національної музики; в його художній творчости етнографізм, розуміючи його як сирий художній матеріал, перетопився в справжнє мистецтво, набрав всесвітньо-визнаних форм художньої музики, прилучившись тим самим до неї.

В культурно-історичному житті українського народу помічаємо ми кілька окремих періодів, що мають певні характерні ознаки, котрі накладають своє тавро на всю епоху. Так, наприклад, яскраво виступає перед нами доба козацька, де так багато оригінального, красивого й цінного для мистецтва; для музики вона дає матеріал історичним пісням та думам. Перед-козацька доба є доба самостійного державного життя Київської Руси, коли запанувала християнська віра—це є доба формування нашого церковного співу, головних основ його, що пізніше виявилися в своєрідному „Київському роспіві“. Ще раніше—ми маємо поганську Русь, зі всією красою її поганського життя,—тут безмежний простір для високо поетичної обрядової співотворчості українського народу.

В історичному розвою музики усіх культурних народів помічаємо ми де-які спільні шляхи, спільні точки, що відзначають найбільш характерні, найбільш виразні явища музичні. І як що в художній музиці людства ще можна було б у різних народів знайти в цих спільних шляхах великі иноді відміни (хоч в основі своїй вони все таки лишаются спільними всім), то в народній музичній творчості всіх культурних народів ця єдність виступає досить виразно.

„Музика—каже Комбарьє—почала своє існування, як магична сила, від котрої ді-кі народи вимагали якихось особливих, надзвичайних чудес. Людина, що в ворожих явищах природи бачить вплив злих духів, протиставить їм заклинання в формі пісні, — і це її зброя і для оборони, і для наступу: таке походження музики. Трансформація цих духів в богів більш милостивих, перетворення попереднього заклинання в релігійний ліризм організований соціально, а потім в мистецтво, що культивується для нього самого, за для чистої насолоди,— оце три фази еволюції, що у кожного народу можуть дати схему історії музики“.*)

В цих словах відомого французького вченого вбачаємо ми ті широкі узагальнення, що дають можливість втілити всю різноманітність проявів музичного життя того чи иншого народу в певні рядки, поділити його на окремі головні епохи, що цілком допустимо і для історії української музики, звичайно, доповнивши і розвинувши де-які з наведених думок французького історика музики, пристосувавши їх до всього типового, що є в нашому музичному житті.

*) Combarieu. Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven, t. t. I, II. 1913.

Студіюючи форми народньої пісенної творчості, що утворилися протягом віків культурно-історичного життя українського народу ми не можемо не помітити виразного поділення їх на окремі групи, приналежні до того чи иншого періоду в історії нашої музики, в залежності від тих типових пісенних форм, що домінують в той чи инший час: *перша доба, передхристиянська*, що повстала, як культ поганський, що відзначає потяг людини до змагання з божеством,—ця доба дала нам величезну кількість обрядових пісень. Колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські й тротуцькі пісні і врешті пісні весільні—от ті форми пісенної народньої творчості, які переважно бачимо ми в той період. Як і у всіх народів обрядова пісня виявляє найбільш чисту, недоторкану, незіпсовану стороннім нашаруванням форму творчого народнього духу. Тому такі дорогі нам ці пісні, що тхне від них пахощами глибокої давнини, тому найбільш цікаві вони для фаховця-музики, що розкривають йому очі на той первотвір, від якого починає він своє дослідження по історії народньої музичної творчості.

Нескладність конструкції обрядової народньої музики повстала з тих причин, що

музика ця є витвором народу, все життя котрого проходить ще в дуже примітивних формах. Звичайно, не може бути винятку і для української обрядової музики: вона підлягає тим самим правилам, тим самим законам. А закони ці більш-менш спільні для всіх народів індо-європейської сім'ї, до якої належить і український нарід. Порівняння музики індо-європейських народів наводить на думку, що першою добою в історичному розвитку їх музики була доба діятонізму; за основу творення музичних форм цієї доби треба вважати згадану вже нами натуральну гаму з її виразною рисою—діятонізмом усіх ступнів скали, що разом ще з деякими характеристичними ознаками надає мелодіям цієї доби архаїчний відтінок.

Переважно на пісенних формах саме цієї доби ми спостерігаємо цікавий факт поступового збільшування діапазону мелодій, факт, спільний музиці всього культурного людства, і українська музична творчість ще раз є доказом цьому. Досліди проф. В. Петра, що слідом за П. Сокальським ступіював будову індо-європейської народної пісні*) виявили досить виразно „три епохи

*) Проф. В. І. Петр. „Де-що з діяльности М. В. Лисенка та з історії української народної

розвою аріо-європейської і значить української пісні:“ 1) добу найдавнішу діхордову, 2) добу середню трихордову і 3) добу нову тетрахордову—восьмизвучні ряди старовинно-грецьких ладів, що перейшли потім в церковні, а ще пізніше перетворилися в наш сучасний мажор та мінор. Так накреслено той історичний шлях організації звукового матеріалу від нижчих простих до вищих, складніших форм народньої музичної творчости.

В великій кількості музичних форм пісенних цього давнього періоду досить трудно встановити певну послідовність в виниканні тих чи інших видів музичної народньої творчости. Але все ж можна сказати, що значна частина обрядових пісень, в яких часто натрапляємо ми на відзнаки культу сонця, сягає до глибоких дід пралюдства, тих поганських часів, коли все життя людини проходило в безпосередній залежності від сил природи та її осередка-сонця. Колядки,

пісні“, стаття, що повинна була друкуватись в II томі „Записок Кам'янець-Подільського Державного Університету“.

щедрівки, веснянки, гаївки*), далі обжинкові пісні, пісні весільні, похоронні голосіння—це форми музичної творчості народу українського, що панують в ту давню добу. Всі вони відзначаються більш-менш простим складом мелодії, чистим діятонізмом її, простою двоколіною або трюхколіною формою вірша, неясним почуттям тональності через те, що нема певної, сталої тоніки—це все наближає наші мелодії до старовинно-грецьких ладів, як що не в повному їх обсягу, то в уривках з виразними ознаками того чи іншого ладу. Взагалі увесь технічно-музичний склад пісень цього давнього періоду робить вражіння чогось специфічного, музично-особливого.

В розпознаванні часу виникання тої чи іншої обрядової мелодії на допомогу історії знову приходять ті самі типові ознаки в формуванні первісних звукорядів, що їх ми вже згадували: то інтер-

*) Назва „гаївка, гагілка“ znana й уживана лише в Галичині. На Україні Наддніпрянській вона відома під назвою „веснянки“. Значить се обрядова пісня — Гаївки—се *rag excellence* пісні молодіжи і, за невеликими виїмками що до де-яких околиць, майже всі дівочі. Вони бувають подвійні: одні з окремими грами: ті старіші походженням і менші числом; другі без ігор: ті молодші походженням, за те численіші“. Гнатюк. Гаївки. „Матер. до українськ. етнології“, т. XII).

вали кварта, квінти й октави (діхорд)

$\overset{1}{c}-f$ | $\overset{2}{g}-c'$ | звукоряд, зложений з двох кварта, далі китайська або шотланська гама, тетрахорд, пентахорд і восьмионовий лад.

Розглядаючи окремі види української обрядової пісні, найбільш ранніми з них повинні ми визнати ті, що безпосередньо повстали як наслідок стосунків людини з природою,— то веснянки, з яких в свою чергу найдавнішими

ті, що висловлюють простий заклик людини до природи; останні в більшості складаються з діхордового звукоряду або китайського; цікаво, крім того, в піснях цього часу відмітити прпеутність ще й такого мелодичного устрою, що не піддається зразу теоретичному обґрунтуванню, не підійде під ті чи інші з зазначених нами теоретичних формул, але все-ж, завдяки де-яким загальним прикметам в їх музичній будові, їх треба віднести саме до найдавніших; на давність походження пісні вказують ще й другі данні, наприклад данні філології. Таке явище в нашій народній музиці наводить на думку, що хоч теорія організації музичного матеріалу народніх мелодій і правдива в загальних своїх положеннях, але відносно української народньої музики може потрібує перегляду і у всякому разі доповнення, а, в звязку з

винайденими Лисенком українськими звуко-
рядами, може й иншої постановки цього пи-
тання, иншого обґрунтування, иншого освіт-
лення його. Тому, на нашу думку, цілком
остаточної, конечної музичної системи в
історії походження й розвитку народньої
української музики ми ще не маємо і лише
до де-якої міри користуємося тими даними, що
добула сучасна наука про музику в цій
царині*).

З заведенням християнства обрядова пі-
сенна творчість українського народу набуває
иншого вигляду, збагатившись на нові те-
ми, навіяні впливами Візантії, а разом
з тим втрачає вона і де-що з своєї архаїч-
ности: діятонізм не проводиться так строго,
межі мелодійного рисунку поширюються,
ритмічна будова пісні ускладнюється. На
зміну давніх первісних звукорядів прихо-
дять, так звані, церковні лади переробле-
ні з старовинно-грецьких. На пісні стає по-
мітним вплив того церковного співу, що за-
панував на Україні—Русі в перші віки по
заведенню християнства. Характерні коро-
тенькі мелодійні звороти богослужбового

*) З цієї причини і ми не даємо тут окре-
мої глави, що трактувала б про основи україн-
ської музичної системи, а подаємо необхідні вка-
зівки про це просто серед тексту, в тих чи инших,
найбільш вигідних для цього місцях.

співу иноді подибуємо і в обрядових піснях, що дає нам можливість встановити як що не пізніше їх походження, то у всякому разі дальші нашарування в їх музиці під ріжними сторонніми впливами. Крім того, в цю приблизно пору починає з'являтися ціла нова форма піснетворчости народньої, форма релігійної пісні, так звані канти, псалми і т. ин.

Вся характерна ознака церковних ладів, що прийшли на зміну первісних звукорядів, полягає в тому, що в них ми не помічаємо ясно тоніки, до якої стремлять всі інші звуки ладу, нема так званого уводячого тону, що утворює звичайну каденцію (закінчення), взагалі нема того об'єднуючого осередку, який один панує в сучаснім мажорі або мінорі і примушує нас мислити сучасний лад лише в гармонійному його значінні, тоді як старовинно-грецькі або церковні лади і по своєму устрою, і по залежності одного щабля звукоряду від другого мають значіння лише мелодійне, як певна звучаща лінія, що не має сталої звукової точки (тоніки), або краще, має їх кілька: тут помічається якесь ніби роздвоєння тоніки—то перша нота відіграє її роллю, то четверта або пята; це виникло завдяки будуванню церковних ладів (на зразок старо-

винно-грецьких) за допомогою сполучення двох тетраходів.

$$\overbrace{d - e - f - g} + \overbrace{a - h - c - d}$$

$$\text{або } \overbrace{d - e - f - g} + \overbrace{g - a - h - c} - [d]$$

Звичайно, мелодії пісень, збудованих на основі цих ладів лише незначно відрізняються від пісень попередньої пори, тим більш, що пісні і давнішої доби іноді складалися на уривках (тетрахордах) того чи іншого старовинно-грецького (церковного) ладу, стаючи тим самим тою звязуючою точкою, що єднає всі пісні діятоничної доби в одну спільну групу. „Мелодії сего типу—каже проф. Ф. Колесса—виказують зложення із квати і квінти (знову ті-ж первісні інтервали) основні тони яких проходять по черзі до значіння осередків мелодії. Борьба між тими двома осередками опанованне над мелодією удержує увагу слухача в напруженню і надає сим пісням старинний характер“ *).

Найбільш розповсюджений в українських народніх піснях є так званий церковний до-

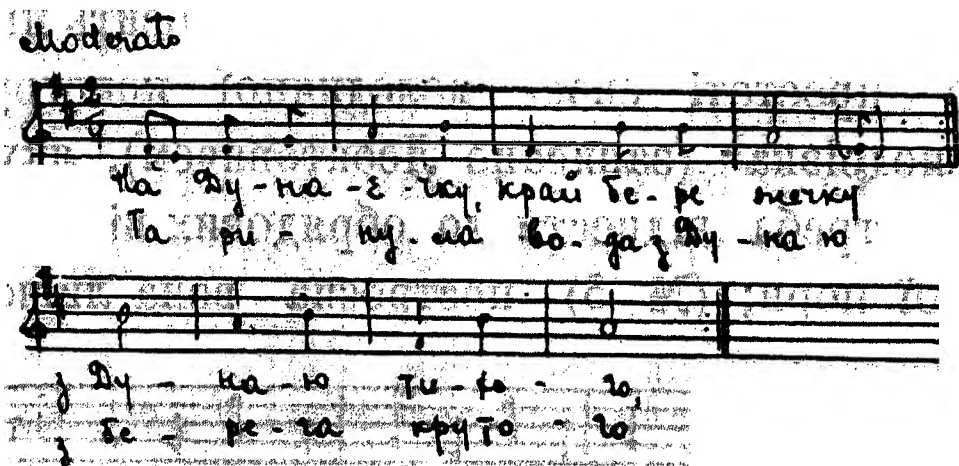
*) Проф. Ф. Колесса. „Наверстованне і характеристичні признаки українських народніх мелодій“. Записки Наукового Т-ва імени Шевченка у Львові, т. СХХVІ—СХХVІІ.

рійський лад, але також часто можемо ми здибати й інші лади, як от іонійський або еолійський, що нагадують нам сучасний мажор або міжор.

Появу церковних ладів у нашій музиці можна пояснити впливом Візантії, котра давно вже мала їх і перенесла на наш ґрунт разом з християнством, богослужбовими нотними книгами та письменством. Але можна допустити й те, що народні мелодії, збудовані на ґрунті церковних ладів, з'явилися й самі собою, без жадного стороннього впливу, без раніш продуманого плану і звичайно без жадних натяків на якесь теоретичне обґрунтування, а просто виникли з природнього почуття людини до певного музичного порядку, до певної музичної системи.

Нижче наведено приклади, що показують згадану вище поступову градацію в утворенні обрядової української пісні: (№ 3.)

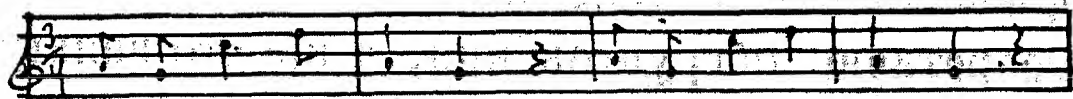
Moderato



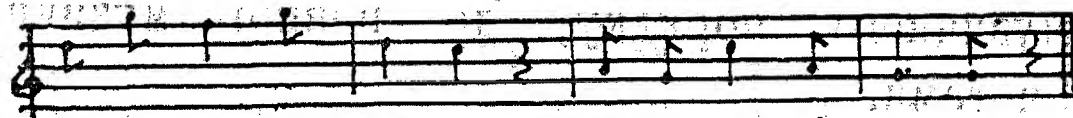
На ду-на-є-ку, край бе-ре-мечу
Та при-пу-ла бо-га ду-на-ю

ду-на-ю ти-бе-зо
се-ре-за-гро-то-зо

Ця „веснянка“, побудована на трихорді $\text{fis}^1\text{-a}^1\text{-h}^1$ і своїм музичним складом безперечно показує на давність свого походження: невеликий обсяг діапазону (кварта—е, що здибаємо ми в першому такті до основного звукоряду не належить—вона є там лише як допомагаюча нота; так само треба вважати і g в першому і четвертому тактах), проста ритмічна форма, чистий діатонизм—все це свідчить про найдавнішу добу повстання цієї пісні. Взято її зі „Сборника Українських пісень“ Рубця, вип. II № 2. Звідти ж і друга „веснянка“ (№ 4), збудова-



Бла-го-сло-ви, ма-ти, вес-ну за-хи-ка-ти,



вес-ну за-хи-ка-ти, за-хи-ти про-во-ма-ти

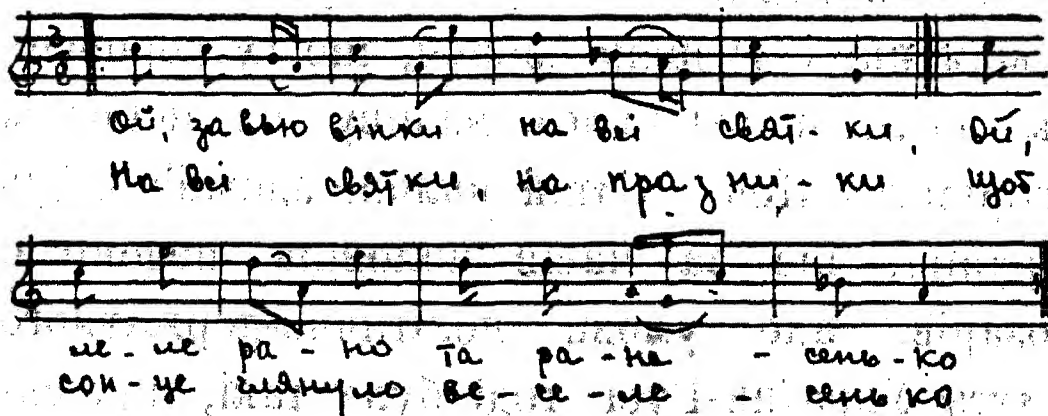
на на п'ятиноному' звукоряді (шотланська гама) $\text{g}^1\text{—a}^1\text{—c}^2\text{—d}^2\text{—f}^2\text{—[g}^2\text{]}$

Слідуючим прикладом буде досить цікава по простоті своєї мелодичної конструкції „щедрівка“ (записано Леонтовичем), яку також треба віднести до обрядових пісень давньої пори; (№ 5) побудована вона лише н



щедрик, щедрик, щедрик-во-ка! При-ме-ті-мо

трьох тонах: $g^1-a^1-b^1$ (h) *) і є скорше уривком якогось ладового тетрахорду, звязуючи таким чином в одну групу обрядові пісні доби діхордної або трихордної з добою ладів, з якої нижче наводимо четвертий приклад, (№ 6) написаний в так званому до-



рійському ладі (грецькому).

Ця дівоча обрядова пісня „троїцька“ ясно вказує на ладове її збудовання, не вважаючи навіть на присутність чистого h в першому такті, що треба рахувати як проходячу ноту. Основний звукоряд її такий:

$[g]^1-a^1-b^1-c^2-d^2-e^2$

чотирі ноти звязані дужкою то єсть тетрахорд грецького дорійського ладу (або церковного фригійського); тони g і e , що подибуємо в цій пісні також є тонами повного восьми-ного дорійського ладу, який тут цілком не

*) Запис Лисенка різниться від наведеного нами тим, що у нього інтервал малої терції на велику.

проведений, а лише в уривкові. Що це не є звичайний а-moll свідчить тон b, а також мелодійна модуляція в 4-му такті, де мелодія зупиняється на g. *).

З другої половини XVI століття вступаємо ми в слідуючу добу в розвитку української народної пісні, в добу, що має вже зовсім інші музичні ознаки, що утворилися як наслідок східного впливу на народню творчість. Цей східний вплив, звичайно, був і раніш, ще за часів половців, печенігів, хозарів, але умови політично-державного життя України-Русі тоді були такі, що сила опору цим впливам була досить велика, та й самі ті впливи ще не були остільки значні, щоби залишити свій слід в музичній культурі українського народу. Не те помічаємо ми в після-монгольський період існування України, коли вона втратила свою державну самостійність підпавши під владу Польщі, яка утворила з військової української сили—козацтва форпост на своїх східних кордонах проти нападів татарсько-турських орд. Ці безпосередні і досить довгі в історії України стосунки з монгольським

*) Лисенко, в своїй опері „Утоплена“, дав гармонізацію цього хора, де також з перших же тактів оркестрового ритурнелю стає помітним цей ладовий устрій мелодії.

Сходом і дали для української народньої пісні багатий музичний матеріал, офарбований специфічним *орієнталізмом*.

З другого боку залежність України від католицької Польщі, що мала в своїй культурі багато від європейського Заходу, не могла не відбитися й на культурі українського народу. Але в музиці українській цей польський вплив з'являється трохи пізніше за орієнтальний, він стає більш помітним в шутчній творчості народній, впливи ж східної музики на українську видбиваються в цей період на так званих *думах* козацьких та історичних піснях. Невпинна боротьба українців з татарсько-турецькими племенами, козацько-польські війни, гайдамаччина і т. ин.—були причиною появи цих форм української музичної творчості. Це зовсім особний цикл української музики і може цей період музичного життя українського народу є головний, центральний. В піснях цього періоду заховано ті характерні ознаки української народньої музики, що відрізняють її від народньої музики інших сусідніх племен. Коли історичне життя України-Русі стало на зовсім нищий шлях, коли напади степових хижаків—половців, татарів та турків примусили населення стати до запеклої боротьби з ворогами їх держав-

ного життя і в цій боротьбі добувати собі „слави й волі“,—годі було думати про поважний, спокійний чистий діятонизм минулих часів. Для висловлення великого жалю, нестерпимих страждань козаків у турецькій неволі, для оспівування героїчних подій величної боротьби Хмельницького з Польщею за віру та волю українського народу треба було шукати інших засобів—нових, найдужчих, найвиразніших. Ясно, що настрій людини того часу не можна було втілити в прості звуки діятоничного ладу. Отже, в піснях цього періоду і, особливо, в думах козацьких з'являються нові елементи, що утворюють специфічні українські звукоряди; в мелодії співів з'являються *надмірні* інтервали—секунда, кварта—через офарбовання цих ступенів скалі, являється уводячий в тоніку тон, якого раніш ми не знали, хоч роля цього тону трохи інша, ніж у європейській октавній системі, бо, знов таки, він частіш відіграє тут ролю самостійного в мелодії пісні тону, а не гармонійного засобу каденції. Мелодія пісень цього періоду—а період цей треба вважати за головний в історії української музики—не пориваючи остаточно з діятонизмом давніх церковних ладів і набираючи нових харак-

терних і своєрідних *) елементів, надає всій українській музиці дуже оригінальний вигляд. В своїй розправі „Про музичні народні струменти на Україні“ славний М. В. Лисенко подає три своєрідні мінори, вироблені зі старих ладів; ці три звукоряди ми можемо вважати за суто-українські:

I. a - h - c - d - e - f - gis - a

це сучасна гармонійна мінорна гама,

II. a - h - c - dis - e - fis - gis - a

штучна мінорна гама з підвищенням долішньої квінти, яка має значіння уводячого тону, і врешті

III. a — h — e — dis — e — f — gis — a

сходова хроматична гама, так званий, мад-ярський тетрахорд.

На цих звукорядах збудовано більшість оригінальних українських пісень; але треба сказати, що багато українських пісень бу-дується і на звичайному мажорі або мінорі, як про це вже згадувалося вище. Хоч, поява тих двох головних ладів єсть при-

*) Кажу, своєрідних, бо всі сторонні впливи на українську народню музику цієї доби художньо сполучилися з нашим власним музичним надбанням, яке вбрало в себе ці впливи, перетопивши їх в свій спосіб.

належність останньої доби пісенних формувань—пісень лірично-побутових, танкових мелодій, жовнярських або рекрутських пісень, що під впливом сучасної музичної системи з її октавним укладом, з перевагою гармонійного елементу в самому способі будування мелодій втратили індивідуальність та своєрідність української народної музики попередньої доби, що лучила в собі всю музичну красу давнього грецького ладу з оригінальними елементами сходової музики; сучасна українська народня мелодія, це в більшості сумний елегічно-теплий мінор, але і в ній досить часто подибуємо щасливі ремінісценції характерної народної української музичної будови.

Головною формою другого періоду історичного розвитку народної української музики безперечно є думи козацькі та близькі до них історичні пісні. Перше свідство про думи находимо ми в Аналах польського історика Сарницького; там під 1506 р. записано: „Per idem tempus duo strusiifratres, adolescentes strenui et bellicosi, a Valachis appressi occubuerunt. De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant, canuntur, voce lugubri et gestu canentium se in utramque parte matantium, id, quod canitur, exprimentes; quin et tubis in-

flatis rustica turba passim modulis lamentabieibus haec eadem imitando exprimit“.

Тут Сарницький каже про двох хоробрих юнаків, братів Струсів, яких було знищено Волохами... „про них ще й тепер співаються елегії, що звуться у руських думами“ (...De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant). Далі про думи згадують Стрийковський, Морштин, а в другій половині XVII ст. вони стають остільки відомими, що на них звертає увагу навіть шкільна піітика: так Bicolis Parnassus 1670 р. на запитання, що таке поезія, відповідає: „duplex est in sui prima divisione, scilicet, quod sit naturalis et sola facilitate ingenii et felicitate comparata, ut sunt nonnulli Peanes, dumy Kozackie non artificio sed natura laborante“.

Польський вчений Ф. Равіта писав колись, що тільки думи вповні виявляють дух і увесь духовний склад українського народу. І це відноситься не лише до самого змісту думи—її мотив, її мелодія є теж дійсний, живий голос нашої історії, а обидві частини творять одно ціле, органічно звязане, що обопільно пояснює і доповнює“ (Сластіон).

Для аналізу музики українських історичних дум у нас є досить матеріялу: назовемо реферат Лисенка „Характеристика музи-

кальных особенностей малорусских дум і п'єсен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаєм", надрукований в I-му томі „Записок Юго-Западнаго Отдѣла Императорскаго Географическаго Общества“, до якого додано ноти дум і пісень, що виконував О. Вересай. Всіх п'єс надруковано там 16. В „Київській Старині“ Лисенко надрукував ще думу „Про Хмельницького та Барабаша, записану ним від кобзаря Павла Братиці.

Друга значна збірка дум належить Науковому Т-ву ім. Шевченка у Львові, яке пропонувало одному з своїх членів, відомому дослідникові української народної музики, проф. Ф. Колесі виїхати в наукову екскурсію, щоб за допомогою фонографа списати від кобзарів Російської України думи та історичні пісні. На цю мету якимсь аматором народної старовини, імя котрого і досі невідоме, було пожертвовано 565 корон; наслідком цієї екскурсії були два томи „Мелодій українських народніх дум“, надрукованих в XIII і XIV томах „Матеріалів до української етнології“ згаданого Товариства. До цих мелодій проф. Колесса додав велику і дуже цікаву розвідку—„Про музичну форму українських народніх дум“, а також коротенькі біографічні замітки про де-кого з кобзарів. Крім того, той же проф.

Колесса, зацікавлений українськими думами, як найвиразнішою формою української народної музичної творчості, дав ще одну великої наукової вартости розправу: „Варіанти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і групування“, уміщену в „Записках Наукового Т-ва імені Шевченка у Львові“ т. CXVI.

Цікаво одмітити факт, що при улаштуванні екскурсії для списування дум професорові Колесі російський уряд (це було в 1908 році) заборонив їздити по селах і виступувати кобзарів, і тільки за допомогою відомого українського артиста-малюра Опанаса Сластіона, директора художньо-промислової школи імені Гоголя у Миргороді, який зібрав до себе по можливості всіх відомих йому кобзарів, професорові пощастило довести свою працю до кінця.

Згадані вище праці і дають можливість подати де-які думки, що до музичної форми українських народніх дум.

Майже всі вони, у всякому разі, більшість, ґрунтуються на змінній дорійській скалі. Змінення це виявляється в підвищенню 4-го шабля скалі, що надає кобзарським рецитаціям орієнтальний характер, бо надмірна секунда, яка з'являється між 3 й 4 ступеннями скалі є характерна ознака схід-

ніх мелодій, які, що було вже вище згадано, мали вплив взагалі на всю нашу музику цього періоду *). Мелодія думи не має якоїсь сталої музичної форми, що її можна було б пристосувати до сучасних музичних формувань; з'явившись як імпровізація у співця-кобзаря вона, завдяки його настроєві, немає цільної музичної лінії, а складається з окремих музичних періодів мелодійно-речитативного характеру, який більш відповідає тим почуванням, що переживає кобзарь в хвилю творчості. Давні мелодії дум спокійно-прості в своєму рухові, а по самому устроєві дуже близькі до церковних звукорядів. Превалюючим елементом в них є музична декламація (речитатив), і лише в закінченнях періодів мело-

*) Користуюсь нагодою зробити невеличке порівняння що до орієнтального впливу на музику московську й нашу. Тоді як московська музика в особах своїх найкращих представників: Глинки, Балакирева, Римського-Корсакова, Бородина — перенесла всю характерну красу східньої мелодії до своєї художньої музики, давши світові шедеври її (Перський хор з „Руслана й Людмили“ Глинки, „Ісламей“ і „Тамара“ Балакирева, „Антар“ Римського-Корсакова, багато орієнталізму в „Князі Ігорі“ Бородина), — українська музика цей орієнталізм перетопила в творчості народній, вбрала його в себе, надала йому своє власне офарбовання і ще чекає художників, що передали б нам цей український музичний орієнталізм в формах сучасного музичного мистецтва.

дійний фактор переважає, даючи нам широко розвинену каденцію з барвистими тріолями та мелізматичними прикрасами. Що пізніша дума, то більш вбірає вона в себе пісенного елементу — мелодики, то дальша вона від церковних ладів, то ширший її мелодійний діапазон, який в давніх думах обмежується часто лише невеличкою групою тонів, то ближча вона до сучасного мінору з його уводячим тоном, що є ознакою скорше історичних пісень козацьких ніж дум. Мелодійна лінія думи переважно спадаючого характеру; в гору вона йде скоками, що сягають до інтервала квінти, сексти і навіть септими (див. думи Вересая, Братиці); це робить вражіння напруження, піднесення, мелодійного дісонансу,—в долину ж спадає вона поступовим рухом по секундах. Такий устрій мелодії періодів дум надає цілосну, цілком укінчену в музичному відношенні форму.

Гармонійну будову дум можемо ми простежити завдяки акомпаніментові кобзи, самий устрій котрої, а головне—гра на ній кобзаря дає нам можливість занотувати гармонійне тло цієї форми народньої музичної творчості, що утворюється із сполучення співу кобзаря та супроводу кобзи. Звичайно, гармонійна канва акомпаніменту кобзаря до

цього співу досить примітивна і може далеко від того поняття гармонії, яке надаємо ми цьому елементові музичної форми в сучасній музиці. Так, наприклад, можна здибати акордовий супровод в тій чи иншій його функції в тих місцях мелодії співу, де сучасний музикант його не поставив би. Превалюючим акордом супровода є безперечно тоничний тризвук, то в повному своєму вигляді, то (частіше) без терції; часто проводиться він протягом цілої музичної фрази, утворюючи при ній щось подібне до своєрідного оргельпункта. Домінантовий же тризвук, який також часто подибуємо в супроводі кобзаря, найчастіше вживається з терцією (часто без квінти), а инді дає навіть комбінації сситакорду (особливо помітно це на рецитаціях кобзаря Михайла Кравченка). Цікаве крім того в гармонійному відношенні явище сполучення оригінального українського мінору мелодії думи з мажором супровода, що дає багато незрозумілих для нашого вуха комбінацій; але й ці дісонуючі сполучення співу з інструментовим супроводом, які фаховець—музикант відніс би до категорії безграмотної музики, остільки своєрідні і часто навіть музично-ефектні, що примушують нас поставитись до цього оригінального явища з иншими вимогами, ніж то ставить


нам сучасна гармонія. Залишаючись на тому погляді, що форма думи є все ж таки формою монофонової (одноголосної) музики, не зважаючи навіть на досить ясне вживання тоничного або домінантового тризвуків, які особливо виразно виступають в каденціях (закінченнях) окремих уступів думи, ми гадаємо, що подібне гармонійне офарбовування основного співу думи виникло, в більшій мірі, мелодійним шляхом, шляхом своєрідної контрапунктизації мелодії, шляхом у всякому разі далеким від вимог новочасної гармонії.

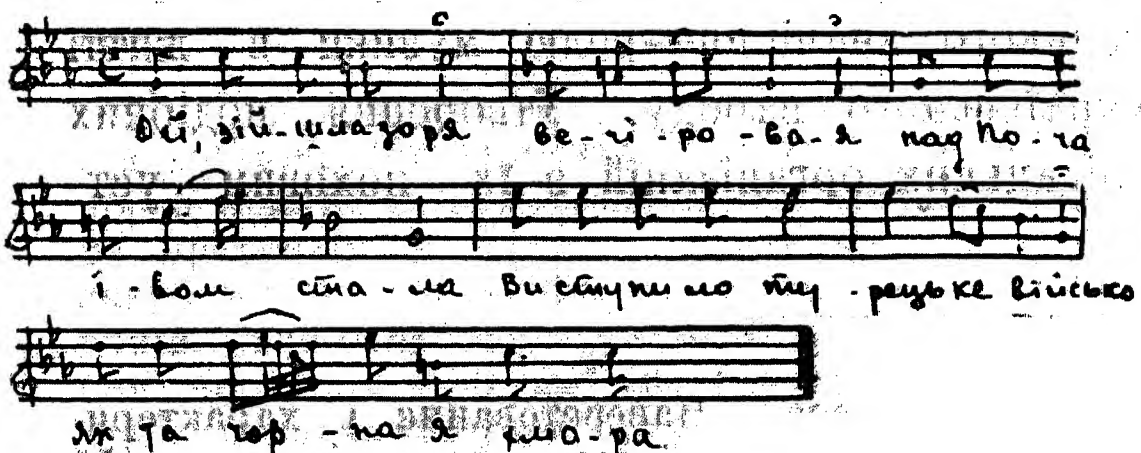
Ритмічні особливості дум цілком залежать від ритму слів думи. Мелодія її має завжди форму речитатива, себ то такого елементу музичного, що пристосовується до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливості правдиво природню декламацію, стараючись передати музикальною ілюстрацією зміст тексту, добиваючись тої „правди в звуках“, якої так домагалися уже в наші часи провідники ідей цієї правди: Вагнер, Даргомижський, Мусоргський, і якої досягли наші народні музики—кобзарі й бандуристи з давніх давен. Зважаючи на це, в думах не може бути і такого правильного поділу на рівнозначні такти, не може бути окремих ритмічних частин мотиву, періоду,

музичної фрази, там цілком свободна ритмична форма, що наближається до ритму декламаційного, одкидаючи тим самим сучасну форму будови музичного твору на принципах тактової симетрії, припускаючи цю останню лише в певних хоч і широких межах (поділ думи на окремі уступи, які, правда, можна трактувати як поширений період, складений з несиметричних тактів) (№ 7).



Близькими до дум є так звані історичні пісні. Треба думати, що в перші часи вони теж повстали як думи і лише з плином часу, піддавшись впливам народної пісні, вони втратили характерні ознаки дум, наблизившись мелодійно-ритмичною


 Ой, уї-млягоря ве-и-ро-ва-а нагно-ра
 і-вом ста-ла Ви ступи мо тій-рецьке військо
 м'та гор-на і ма-ра



З появою дум тісно також зв'язане існування народніх співців—рапсодів: кобзарів—бандуристів та лірників. „Се переважно сліпці—каліки“—каже Колесса—„позбавлені найбільших радощів життя, вони концентрують у собі силу почування, уміють вглиблюватися в духовне життя та перейматися людським горем“ *). Були часи, коли вся Україна повна була таких співаків. Вони розходилися по всьому просторі рідної землі, несли свої пісні тим, від кого взяли їх. Колись існували цілі організації співців—сліпців, так звані *співацькі братства* або *цехи*, з певними звичаями, традиціями; найбільший розвій цих організацій припадає на XVII—XVIII століття. На лівобічній Україні й досі заховалися та існують окремі „нап-майстри“, що до де-якої міри зберегли давні традиції цехові і подекуди нагадують давні співацькі школи-цехи „нищенських“ братств. Це цікаве явище своєрідного українського майстерзінгерства ще раз підкреслює факт великого значіння—ролю музики в житті українського народу. Утворення подібних співацьких організацій з їх цеховим уст-

*) Ф. Колесса. „Наверстованне і характеристики призначи українських народніх мєльодій“

роєм*), що безперечно є впливом західної музичної культури, спричинилося не лише до поширення серед народу пісні, воно цікаве для нас ще й в другому відношенні—як імпульс співтворчості народньої, співтворчості, що повстала цілком на оригінальному своєрідному ґрунті.

Остання експедиція для записування дум дала нам таких співців-бандуристів: Михайла Кравченка, Скубія (лірник), Говтваля (лірник), Дубину, Гончаренка, Пасюгу, Кучеренка й Древченка. Одні з них, заховавши в своєму співі чисту народню співочу традицію, донесли до нас думу в більш-менш чистій архаїчній красі її, другі ідуть на „виправлення“ мелодії думи, додаючи де-що від себе, а иноді користуються навіть і вказівками освіченого інтелігента-музики; звичайно, спів останніх, не виявляючи вже того побожного збереження усіх традицій народнього інтерпретування співу,

*) Порайонна (територіальна) організація співців кобзарів або лірників, своя ікона в церкві і перед нею негасима лампада або свічка, збирання братчиків в храмові празники, братський скарбник, що збирає цехові внески від бувших учнів, „пан-отці“ або „пан-майстрі“, різні ступені вивчення—„науки“ (не сповна науки), церемонія посвячення учня—„визвілок“, лебійська мова і т. п.—ось найвиразніші ознаки цехової організації співоцьких брацтв-цехів.

не дає нам справжньої думи, її чистої форми. Не можна обминути тут і таких знавців кобзарського репертуару, як цитований вже Опанас Сластіон, відомий письменник Гнат Хоткевич, Ємець, що разом з тим являються і віртуозами гри на кобзі-бандурі. Вони багато прислужилися і збереженню думи і зацікавленості нею українського громадянства, яке так легковажно ставиться навіть до того, що найбільш характерним є в культурному житті нашого народу—до його музики. А були часи, коли майже при кожному панському дворі здибали ми бандуристів або торбанщиків. Є звістка, що навіть Петро I мав у себе при дворі простих козаків-бандуристів, котрі співали свої думи на царських куртагах, а цариця Прасковья Івановна так і надто любила козацькі співи; мала також у себе в домі бандуристів і меценатка тодішня кн. Черкаська. А при Лисаветі Петровні наші кобзарі були в особно великій шані: адже-ж сам граф Римської імперії Олексій Григорович Розумовський був колись простим придворним бандуристом *). Одним з відомих також бандуристів при дворі Лисавети Петровни був Григорій Михайлович Любисток. Про нього зберігся указ

*) Гн. Хоткевич. „Де-що про бандуристів та лірників“.

імператриці Анни Івановни, якого об'явлено по всіх світських і духовних установах. Справа в тому, що перебувши де-який час при дворі цесарівни Лисавети Петровни, Любисток не зміг принорочитися до придворного життя і втік до себе на Україну. Цесарівна звернулася до імператриці з проханням, щоб його було відшукано, і в наслідок її прохання був указ... „Велено публиковать объ ономъ Григорію къ синодальнымъ членамъ и во всѣ епархіи ко Архіереамъ въ духовную дикастерію въ Санктъ-Петербургское Духовное Правленіе и ставропигіальніе монастырѣ къ властямъ указы послать, чтобы его, какъ въ домѣхъ Архіерейскихъ, такъ и въ монастыряхъ и пустыняхъ и нигдѣ отнюдь не постригали и въ которыхъ мѣстахъ онъ объявится, то взять и прислать его въ Москву въ Святѣйшій Правительствующій Синодъ за калауромъ для сысканія ко двору Ея Величества по прежнему. А оной бандуристъ росту средняго, глазами слѣпъ, лицомъ бѣлъ, и гладокъ, волосы русые“... Через рік ми бачимо Любистка знову при дворі, а двадцять років після того скромний сліпий бандурист Любисток перевернувся в російського дворянина і заможного поміщика, що мав досить звучний титул: „Двора Ея Императорскаго Величества спѣвальной музыки тенористъ и російскій дворянинъ“.

Закінчуючи огляд цього другого періоду в історії розвитку української народної музики, разом з проф. Колессою треба сказати, що цей період є „добою розцвіту української народної творчості, що виробила взірці стилю і форми для пізніших часів“.

Третім і останнім періодом історії формування української народної музики є доба, що характеризується вже ознаками сучасної музичної системи, з октавним устроєм мелодій пісень, ясно означеною тонікою, замітним поділом на мажор та мінор, як два головних лади: світлий, радісний та сумний, модуляцією в рівнобіжну тонацію.

Форми пісень цього періоду досить різноманітні: пісні лірично-побутові, чумацькі, жовнярські, танкові мелодії, — шумки, коломийки, козачки, метелиці — і багато інших. Вони оспівують усі важніші моменти індивідуального життя людини, всі різnorodні настрої його душі, виливаються в тих мелодіях. Смуток-журба, радість, духовне піднесення, хвиля танечного весілля, всі найтонші переживання — все знаходить відгук в цих піснях. І тому так багато маємо ми пісень цього періоду.

Наближаючись своїм складом до новітньої сучасної музики, музична творчість

народня цього періоду все-ж таки і тут не пориває остаточно з оригінальною красою своєрідного укладу пісень давньої формації; все-ж иноді почуються ті-ж самі церковні лади, ті-ж самі оригінальні українські звукоряди, але, правда, більш пристосовані до сучасної музичної системи, більш європеїзовані. Але ця європеїзація іде ще й в другий бік—негативний: ускладнення життя, місто з фабриками, військова повинність спричинилися до зіпсування чистих народніх мелодій, засмічення їх стороннім елементом, за яким ми вже часто не бачимо тої природньої своєрідної краси, що така дорога і рідна нам в народній пісні, а що найбільш прикро в житті української музики—це те, що пісня, відірвавшись від свого натурального ґрунту, не маючи в народній товщі нових імпульсів до творення, занепадає в своєму розвитку, майже припиняється творення нових пісенних форм, або вироджуються вони (під чужим впливом) в щось остільки неприродне й далеке духові нашого народу, що вважати їх за вультурно-музичне надбання ми не можемо *). Тим більш вірадним явищем є

*) Нагадаю так звані „частушки“, що й у нас знайшли собі багато прихильників серед нашого співучого селянства, вкисившого від „древа познання мійської культури“.

те, що все-ж таки разом з процесом ослаблення й занепаду поетичної творчости українського народу, що цілком природньо в тих умовах життя, які прийшлися на долю його, ми до де-якої міри помічаємо і виникання нових пісень, власне, може й не зовсім нових, а тільки перетворення старих в той спосіб, що в давні форми вливається новий зміст. Таке перетворення можна простежити над коломийками, що так поширені в Галичині.

Отже, закінчуючи огляд конструкції пісень цього третього періоду в розвитку української народної музики, треба відзначити факт, що пісні цього останнього періоду вже легко вкладаються і в поняття сучасної гармонії з її головними акордами тоніки субдомінанти та доміанти. Тому серед пісень новішої доби ми досить часто здібаємо пісні поліфонового складу (хорові). Правда, иноді гармонія їх не може претендувати на сучасність і навіть буває досить далека від гармонії сучасної європейської, що має своєю підставою простопадний (вертикальний) себ-то акордовий склад тої чи иншої музичної форми, тоді як гармонія української пісні, в даному разі, в першій природі своїй складається із поземних мелодійних ліній, так званих підго-

лосків, які в своєму рухові складаються иноді в сполучення, заборонені сучасною гармонією, як от рівнобіжні квінти, октави, то-що. Така конструкція наближає наші пісні до пісень російських. Звичайно, такий устрій не виключає конструкції пісень і по законах сучасної гармонії, що і спостерігаємо ми на аранжировках Лисенка, Кошиця, Леонтовича, Степового та інших.

Отже, таким чином, спробуємо тепер подати в загальних рисах ті типові ознаки української народної пісні, що відрізняють її від пісень інших народів, що надають їй своєрідний, цілком оригінальний вигляд.

Завдяки тому, що пісня українська зародилася в ті давні часи, коли музика не могла знати тої чи иншої продуманої системи, а спіралася лише на природне кожній людині музичне почуття, яке все-ж було початком такої системи, звичайно, і мелодійний склад пісень наших значно відрізняється від пісенних формувань нашого часу. Від простого мелодійного устрою давніх пісень на основі чистого діятонізму, де мелодія обертається у вузьких межах діхорда-тетрахорда, вона еволюційним шляхом приходить до досить широкого діапазону сучасної пісні, вбираючи в себе на цьому шляху деякі типові риси, що згодом допомагають

встановленню кількох характерних суто-українських звукорядів. Так, церковні лади через офарбовання (хроматизацію) де-яких щаблів скалі творять нові звукоряди, що дають основу українським мелодіям. В самому мелодійному рйсункові українська пісня також проходить довгий шлях від просто-спокійного, я сказав би, об'єктивного руху голосу до величезної сили почуття в ньому і навіть драматизму (думи), завдяки вживанню збільшених інтервалів, мелізматичних фігур, наглих скоків в мелодії, зміни де-яких тонів скалі (неутральна терція). І в цьому українська пісня не має собі рівних. Пануючим ладом українських мелодій треба вважати мольовий, сумний, хоч, правда, є в українській народній музиці багато і мажорних мелодій, але в них ми бачимо менше того типового, чим означаються українські сумні мелодії; а крім того є ще багато, як бачили ми вже, давніх мелодій, що по своєму укладові не підійдуть під поняття сучасного мажору або мінору, мелодій характерних ладових, де теж скоріше відчувається строга-сумний спів, ближчий до мінору.

Про гармонію українських пісень, в сучасному розумінні цього музичного поняття, говорити можна лише до де-якої міри, та й то в відношенні до пісень піз-

нішого походження, давні ж пісні безперечно були гомофонові (одноголосні),— принаймні, нема жадних даних, що вказували б нам на гармонійну конструкцію давніх народніх пісень. Це зовсім підійде сучасна думка про гармонію до пісень пізнішого походження: велика частина їх утворилася штучно, шляхом аранжировки (розкладу) одноголосової народньої мелодії на хор, так би мовити, шляхом штучного оброблення мелодії, одягання її в ту одіж, в якій вона не вродилася, і тут, звичайно, не доводиться розбірати гармонійної структури таких пісень, бо вона є не первісною (а тільки така може дати матеріал для аналізу); та ж частина пісень, що навіть в першому своєму вигляді має поліфонову форму, також відкидає поняття сучасної гармонії; гармонійна будова цих пісень виникає з руху голосів в той спосіб, що один голос відіграє головну роль, а другі підспівують йому, утворюючи досить оригінальний народній контрапункт, який, звичайно, не підлягає навіть самим основним вимогам сучасної гармонії. Рівнобіжні терції, квінти, унісони й октави—ось ті інтервали, що утворюють гармонію українських пісень; ці контрапунктичні мелодії, переціляючись одна з другою складають оригінальний гар-

монійний рисунок пісні, що так відрізняється від акордових сполучень сучасної гармонійної музики. Все-ж треба сказати, що гармонічна будова українських народніх пісень досліджена найменше і, власне кажучи, чекає ще свого дослідника, який розкрив би нам з більшою повнотою закони гармонії нашої народньої музики.

Ритмічні особливости української народньої пісні базуються з одного боку на тісному сполученні тексту пісень з їх музикою, з другого — висовують наперед чисто ритмічну будову мелодії, так що досить часто ритм її навіть не сходиться з граматичними акцентами тексту, — таким чином, ритмика українських пісень являє собою широко розвинений елемент музичної форми, починаючи від вільного речитатива (похоронні голосіння, думи козацькі) до ясно означених ритмічних форм танкових мелодій з пісенними колінами, періодами, мотивами, взагалі зо всіма тими елементами, що складають музичну форму твору, — ми повинні сказати, що з боку ритмики українська пісня найбагатша між піснями інших народів. Праці проф. Колесси, Сокальського, де-які уваги в етнографічному збірникові Людкевича майже вповні з'ясовують нам ритмічну будову українських народніх пісень.

Таким чином, українська народня музика і по своєму походженню, і по тій загальній лінії свого розвитку є, як ми бачимо, парость музики загально-європейської і навіть індо-європейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини, десь в осередку прадавнього культурного світу, в центральній Азії, що вважається за прабатьківщину усіх аріо-європейських народів. Але особливости історичного життя українського народу зробили те, що українська музика, відокремившись від загально-європейського музичного мистецтва, пішла в своєму розвитку власним шляхом: заховавши в собі всі свої найоригінальніші своєрідні національні ознаки, багатство і красу своїх народніх мелодій, вона далше од них не пішла і, власне кажучи, ще й досі живе, обвіяна пахощами народнього мистецтва, народньої співотворчости. Утиски та гноблення з боку Москви зробили те, що, роз'єднавшись з художнім мистецтвом культурного заходу, ми не утворили ще свого і живемо, повторюю, ще тими багатствами, які створив наш народ в часи що найбільше сприяли його співотворчости.

В цьому своєму історичному житті українська пісня народня так багато пере-

терпіла, що ми тільки дивуємось силі та витривалості народу, який доніс її до нас у всій її пишній красі, дав нам чудову квітку у всій повноті її аромату.

Церква, що суворо і нетерпимо ставилася до народньої творчості, вбачаючи там лише поганський блуд, половецькі та татарські навали, що взагалі нищили культуру старої Русі-України, а в так близькому минулому влада російських царів, що була для нас не краща за ті татарські погроми і, нарешті, фабрика та негативні боки життя в касарнях—ось ті скорпіони, що нищили українську пісню, але задушити її не змогли. „Коляди з міст і сіл ученієм виженіте,—каже Іван Вишенський:—не хочеть бо Христос, да при його рождестві диявольськії коляди місце мають, але собі їх в пропасть свою занесеть“.

„Щедрий вечір із міст, із сіл в бодота заженіте,—нехай з дияволом сидить, а не з християн ся ругає“.

„Волочельное по Воскресеніі, з міст і з сіл виволокши, і утопіте. Не хоче бо Христос при своїм славнім Воскресеніі того сміху і ругання диявольського іміти“...

Гетьман Скоропадський року 1719 видає універсал: „Універсал рейментарській о вечерніцах, кулачках і протчих зборах, аби

викореніті". Під загрозою „війнового бою“ наказувалося цим універсалом „сотнікам, атаманам і войтам городовим і селським, а папи державце духовніє і свецкіє дозорцам маєтностей своїх повелелі накрепко того постерегати, жеби од сего часу в городах, в городках і селах на помянутіє по вечерніцах собори, а нікому на богомерзкіє купалніє і гриєса в Петров пост звиклі і на кулачніє бої, через которіє многіє здоровья, а іншіє лішаються і життя, що все з образою Божою деється, ніхто некогда і негде сходітися і жадного безчинія, ані асов і звадок, барзей з контентуючими великороссейськімі жолнерами, чрез що нам особлівая трудность, затевати не важілся“...

Таємне розпорядження міністра внутрішніх справ Валуєва, видане по „Височайшому повелінню“ в липні 1863 р. і далі такий же таємний указ 1876 р. доводили до того, що на концертах і такі безобідні пісні як „До щир, до щир, капає дрібненько“ — приходилось перекладати французькою мовою; звичайно, що траплялись скандали, коли на усім відомий мотив публіка слухала:

La pluie, la pluie,
Qui tombe doucement
Je pensais, je pensais,
C'est un Zaporoge, maman!

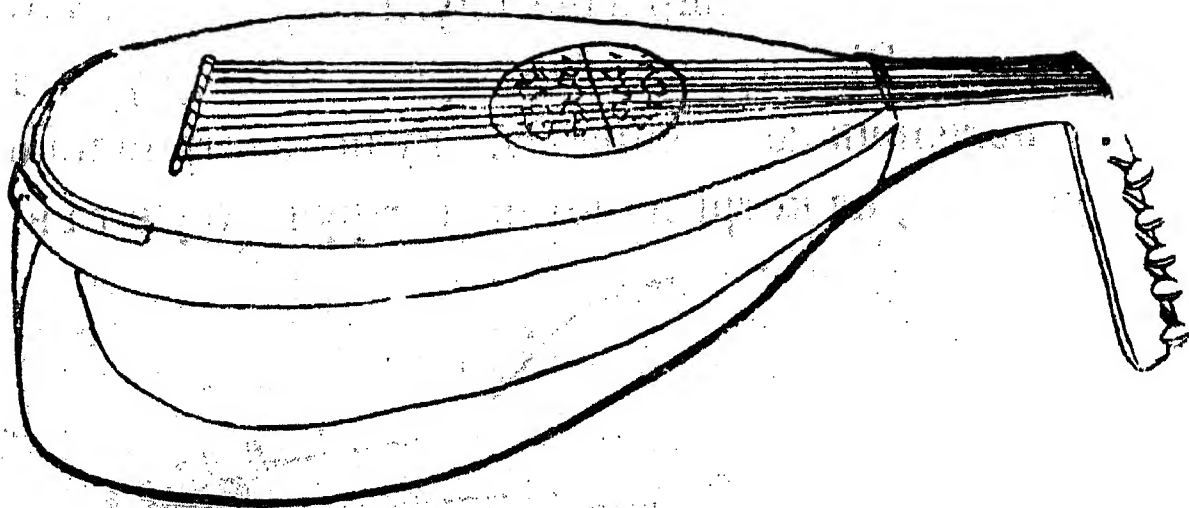
Про негативні наслідки впливів фабрик та касарень на пісню нема чого й казати: вони на наших очах.

Отже, намалювавши в більш-менш повних рисах картину музичного життя українського народу від давніх часів до наших, з'ясувавши до де-якої міри той музичний ґрунт, який спричинився появи пісень, ми вважаємо необхідним сказати де-кілька слів і про музичні струменти українські, що мають величезне значіння в музичному житті нашого народу.

По всьому просторі землі української знаходимо ми чимало струментів, які вживає наш нарід. Одні з них, як от кобза, бандура, ліра—були і є українськими національними струментами; вони найбільш улюблені і тому найбільш поширені;—другі вживаються лише в окремих місцевостях України; ще інші, мовити б, струменти інтернаціональні, наприклад, скрипка,—хоч і охоче вживаються нашим народом, хоч і любимі ним, але не є так характерні для нього.

Тепер кобза й бандура, яко два окремих струменти, не існують. Але були часи, коли вони строго розрізнялися: це було два зовсім різних струменти. Кобза (венгерське *koboz*, турецьке *qarûz*)—це

давній струновий струмент, поширений в XVI—XVII стол. серед українського народу. Історичні дані свідчать, що кобза існувала ще у половців, татар та інших східних народів, що межували з Русю-Україною. Половецька кобза мала дві струни, пізніше, коли вона перейшла до Русі, ми маємо кобзи в 8 і 16 струн. Інших відомостей про кобзу не зберіглося*). (№ 9).

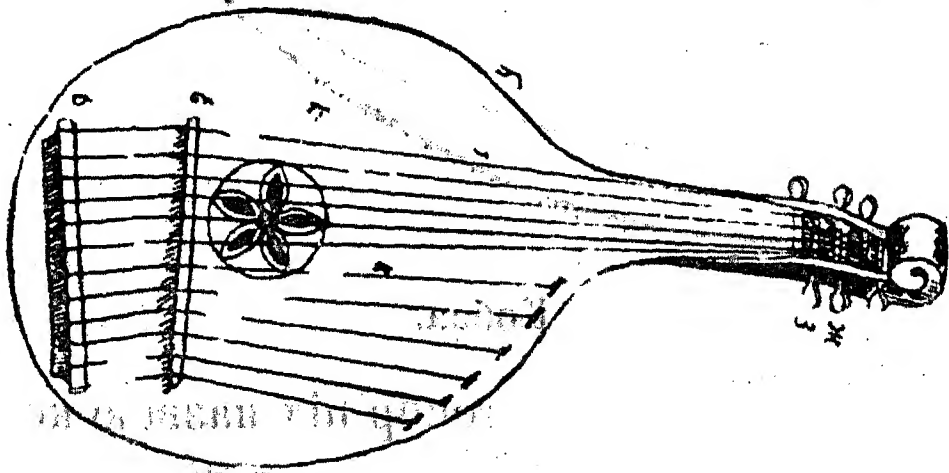


Кобза.

Те, що ми маємо тепер під назвою кобзи, є не кобза, а бандура, теж струновий струмент, але багатший на струни і досконаліший від кобзи, про яку Рігельман каже, що вона була в XVIII стол. мужицьким струментом; бандура увійшла до вжитку спершу в багатших домах та між коза-

*) Фамінцин. „Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа“. Петербург, 1891.

цтвом запорожським, а там, трохи згодом, перейшла до рук народніх співаків, остаточно усунувши з ужитку давню кобзу та перенявши її назву. В руках цих співаків бандура-кобза збереглася і до нашого часу, тому цікаво буде трохи більше зупинитися на цьому струменті. Бандура складається з овального випуклого кузова, який зверху має настілку, що зветься дейкою; по середині дейки вирізана кругла дірка—голосник. Від кузова йде гриф або ручка з невеличкою головкою, куди застромлено кілочки, на котрі намотано 6 струн—бунтів.



Бандура.

Крім того вздовж дейки проходять ще 6 або й більше коротших струн—приструнків з постійним строем. Стрій бандури звичайно такий:

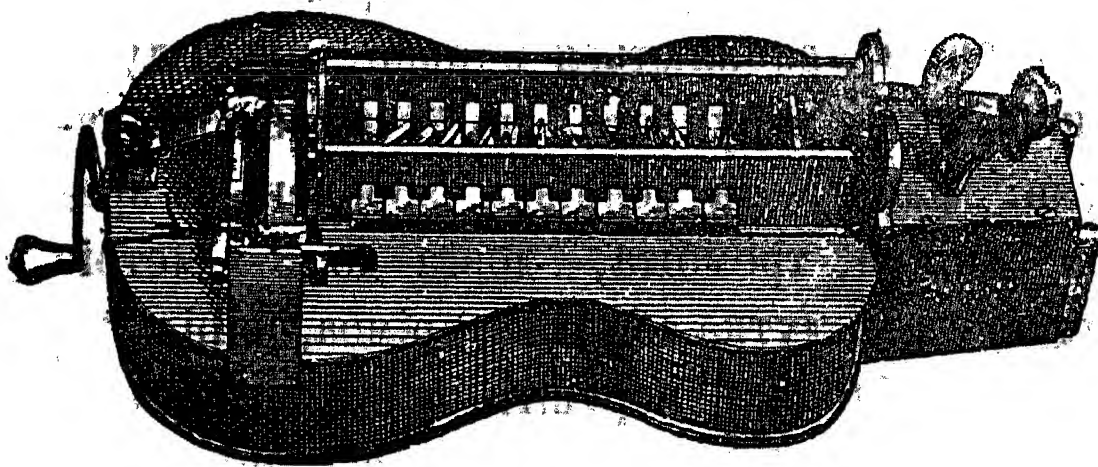
б а с и											
g	c	d	g	a	d ¹	g ¹	a ¹	h ¹	cis ²	d ²	e ²
б у н т и						приструнки					

але бувають бандури і з иншим строем, як от у Кравченковій бандурі (№ 10)

$\underline{B}-B-f-F-B-c^1-d^1-es^1-f^1-g^1-a^1-b^1$
 $c^2-d^2-es^2-f^2-g^2-a^2-b^2-c^3-d^3-es^3-f^3$

Трапляються ще й инші строї, але й наведеного досить щоб ознайомитися з цим нашим національним струментом.

Ліра—теж дуже давній і оригінальний струмент, занесений до нас із заходу, де в X—XII стол. відігравав значну роль. (№ 11)



Л і р а.

Де-які історики музики кажуть, що були часи, коли ліра на заході мала значіння сучасного фортеп'яна. З XV століття значіння її підупало, але з XVI віку й досі вона стає найбільш поширеним струментом і особливо на Україні. Ліра має три струни, дві з них, крайні, настроєні в квінту, а середня—в октаву до третьої. Мелодія на лірі вирається за допомогою дерев'яних кла-

виш лише на одній струні, дві-ж другі, як незмінний оргельпункт, дають гармонійне оригінальне тло для неї.

Стрій ліри:

e] дві крайні струни; середня;	e ¹ —fis ¹ —gis ¹ —a ¹ —h ¹ —c ² —d ² —
A		e ² —fis ² —a ²

або:] а d] дві крайні струни; середня;	a ¹ —b ¹ —cis ² —d ² —e ²
			fis ² (f ²)—g ² —a ² —b ² —c ³ —d ³

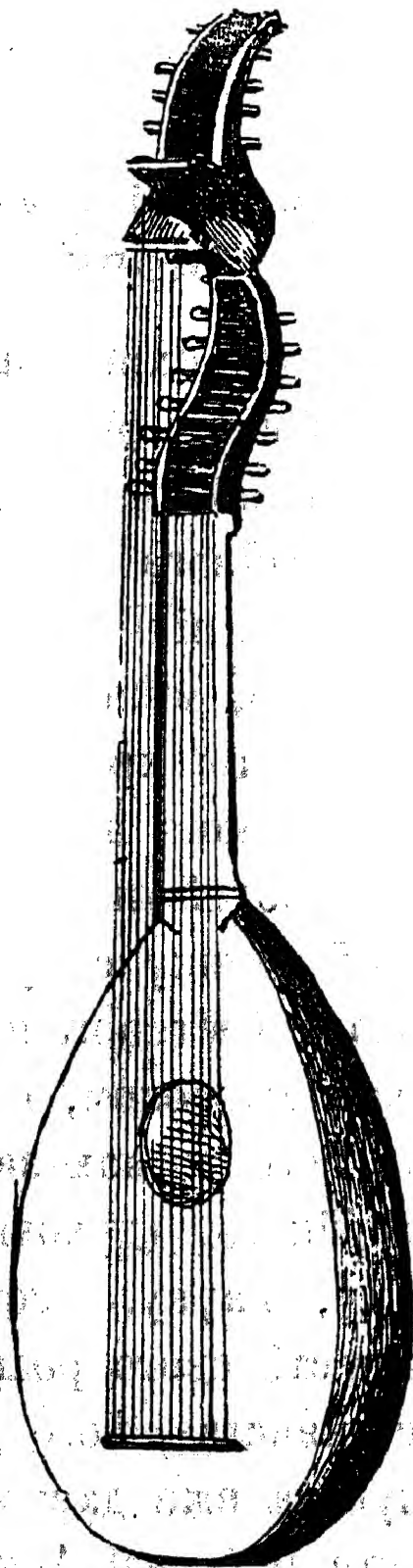
Між людом українським окрім згаданих струментів трапляються й інші, иноді дуже цікаві, як от струменти, що їх вживають гуцули: флюяра та денцівка, зроблені на зразок сопілки, трембіта, — довга до 3-х метрів дудка, — ріг, дутка або коза, дрімба, свіріль *), цимбали, бубон і, нарешті, поширена згадана вже вище скрипка; ці три останні струменти складають так звану троїсту музику, що приграє до танку.

Цікаво згадати ще торбан (панську бандуру), що походить з сімейства лютень і має характерну особливість — подвійний гриф; у всьому ж іншому торбан нагадує кобзу. (№ 12)

*) Шухевич. Гуцульщина. Матер. до українськ. етнолог.

Звичайний торбан має з приструнками до 30 струн.

Иноді ж були торбани, що мали навіть 60 струн, так званий „цілий торбан“ *). Із українських співців торбанистів найбільш відомими були Григорій Відорт та син його Каетан **).



Торбан.

*) В наші часи торбан можна здибати лише по музеях (Тарновського, Лисенка та ін.), в ХІІІ—жвіці серед українського й польського шляхетства та козацької старшини торбан зустрічався досить часто. По селах цього струменту не вживано бо гра на ньому вимагала досить значної умілости.

**) Лисенко. „О торбанѣ и музыкѣ пѣсен Видорта“. Кіевская Старина. 1892. ІІІ.

III. Церковна українська музика періоду одноголосся.

В часу охрещення Україна—Русь вступила в нову фазу свого культурного життя: завдяки новим для неї формам християнського релігійного культу, що так глибоко відрізнявся від релігійних форм культу поганського, мінявся увесь світогляд народу. Високі ідеї християнства давали імпульс для творення життя на нових підвалинах, в них молодий нарід бачив незчислимі багатства й велику силу для свого культурного розвитку. Світ поганства вже не міг бути тим живим джерелом, що міг творити—він вмірав і на його руїнах зароджувалися нові форми релігійного (духовного) життя, які несли освіту, науку, мистецтво, культуру в безмежності свого розвитку. Цю життєву силу християнства, його духовну цінність Русь почувала вже давно, не дурно серед вищих верств її (князі Аскольд та Дир, кн. Ольга, а також найбільш культурно-розвинений торговельний клас населення—кущі, ще вважалося півтора століття перед офіційним охрещенням).

щенням Русі—України, при Володимирі Великим ми здебаємо в Києві значні християнські громади, що купчилися тут коло церкви св. Іллі на Подолі над Почайною*), чужоземні джерела (Ібн-Хордадбек) також розповідають про руських купців, що називали себе християнами; в договорі Ігора з Візантією 944 р. Русь християнська виступає поруч поганської; ще раніш слідом за походом Русі на Візантію в році 860, коли завязалися союзницькі стосунки між двома цими державами, царгородський патріарх Фотій посидас на Русі єпископа.

Таким чином ґрунт для прийняття нової релігії в Києві вже був,—і натуральний розвиток життя держави вимагав того, щоб вона офіційно стала на шлях загально-людської цивілізації, а це могло дати тільки християнство, яке перейшло до нас од Візантії, осередка тодішньої культури.

Разом з християнством прийшов на Русь-Україну і увесь ритуал нової релігії і як необхідний атрибут її з'явився у нас богослужебний спів, клір співаків, богослужебні нотні книги. Звістки про це находимо ми в літопису Густинському, який доводить, що князь Володимир привіз з со-

*) Літопис Нестора.

бою з Корсуня першого митрополита Михаїла, інших єпископів, ієреїв та співаків; Іоакимовський літопис про це саме каже, що з Греції цар та патріярх Володимиру „прислаша митрополита Михаїла, мужа вельми ученаго, болгарина суца, и с ним четьре єпископа и многи ієреи, діакони и демественники от славян“. З царівною Анною, що стала дружиною князя Володимира, прибув до Київа цілий клір грецьких співаків. Пізніше, за часів князя Ярослава (коло 1051—1053 р.) „прідоша богоподвигаєміи тріє пѣвцы гречестіи с роды своими, от них же начат быти в русской земли ангелоподобное пѣніє, изрядное осмогласіє, наипаче и трисоставное сладкогласованіє, и самое красное демественное пѣніє в похвалу и славу Богу“.

Всі ці звістки, що трактують про початок церковного співу на Русі-Україні, дають ґрунт для багатьох гіпотез що до самого походження богослужебного співу, а також звідци й його характеру. До останнього часу в дослідях по історії давнього церковного співу України-Русі панувала думка, що спів цей не має безпосередньої залежності від співу грецької церкви, що на Русь пройшов він через посередництво південного слов'янства, і найскорше через

булгар, які в історичному житті руських слов'ян відігравали значну роль,—а як що грецький елемент і помічається в українському церковному співі, то це пояснюється фактом залежності булгарської церкви від грецької, що просвітила світлом християнства все південне слов'янство (Розумовскій, Кашкін, Металлов). „Київські поляне, получивши наприкінці X в. службу божу, богослужební книжки, ієрархію, кліриків та співців від булгар, і церковний спів змогли дістати лише такий, який був у булгар, себ-то руські дістали від південних слов'ян грецький спів, але протягом двох віків перероблений слов'янами в дусі народнім, з мелодійними та ритмичними особливостями, з своєрідним фразуванням тексту, спів, що вилився в форми національно-слов'янські, близькі й рідні музичному почуттю слов'ян київських“ *). Звідци Розумовський (а разом з ним проф. Кашкін) називає перший роспів руської церкви „греко-слов'янським“, вказуючи самою назвою на найбільш натуральний історичний шлях його походження. Доказом цієї першої гіпотези походження й характеру нашого співу може бути не лише

*) Свящ. Металлов. Богослужбное пѣніе русской православной церкви. Період домонгольскій. Москва. 1908.

наведене вище свідоцтво Іоакимового літопису. В історичному житті руських слов'ян ще до їхнього охрещення були періоди найтісніших стосунків зі слов'янами південними і особливо з булгарами, що були християне вже кілька століть. Такі стосунки не могли не дати належних наслідків, і от чому, ще за довго до охрещення Руси, ми маємо в Києві і церкви християнські і християнську громаду і, звичайно, богослужебний спів, занесений сюди з Булгарії. Св. княгиня Ольга тримала у себе повний церковний клір і мабуть складався він зі слов'ян-булгар; трудно припустити, що то були греки, по-перше тому, що і громада християнська руська та й сама кн. Ольга навряд чи знали грецьку мову, а по-друге—почуття недовіри, підозріння (про це не раз кажуть літописи), яке завжди було у слов'ян до греків, виключали цю можливість. Захисники цього погляду що до походження українського церковного співу, за для обґрунтування своїх думок, звертаються ще до нотних книжок того часу (XI—XII в.—більш давніх нотних рукописів українського церковного співу не зберіглося; можливо, що їх і не існувало); прот. Розумовський каже: „порівняння грецького і нашого знаменного роспіву го-

ворить лише про їх різницю“. *) З усієї кількості нотних богослужбових книжок того часу більша частина відрізняється від меншої тим, що має нотноє письмо особне, простіше, неподібне до того, що вживалося в Візантії. Як що припустити безпосереднє переймання церковного співу руських слов'ян від Візантії, то як пояснити факт, що нотні книжки з характерним типомо-візантійським письмом менше вживалися ніж ті, що мали нотноє письмо більш просте і носили сліди впливу слов'яно-булгарського? Очевидячки, тут може бути дві можливості: одна та, що залишає домінуючим елементом в церковному співі руських слов'ян елемент булгарський, підпираючи це твердження і історичними умовами життя цих двох слов'янських народів, і свідченнями літописів, і порівнянням семіографії нотних книжок—грецьких та слов'янських—і, врешті, логичними міркуваннями, для яких вище наведені дані є необхідними передпосилками; друга можливість—це існування в грецькій семіографії двох систем, з котрих одна зберігає всю вибагливість, складність та заплутаність візантійської нотонаписи (давні

*) Прот. Розумовській. Церковное пѣніе в Россіи.

кондакарі) і досить далека від того, що було звичайним у наших слов'ян, друга—навіпаки—цілком подібна до нашого давнього знаменного письма. До останнього часу ця гіпотеза не знаходила собі певного підтвердження і лишалася тільки догадкою, проти справедливості якої було багато даних. Але в останні часи, завдяки дослідям К. Попадопуло-Керамевса, А. Преображенського та ин., удалося знайти з одного боку кілька справжніх грецьких нотних рукописів з відмінною семіографією ніж та, що знаходимо ми в давніх кондакарях (Попадопуло), з другого встановити спорідненість семіографії цих рукописів з нотними рукописами XI—XII в., що вживалися нашими слов'янами (А. Преображенський *). Це ставить питання в яснішому освітленні.

Третя гіпотеза С. В. Смоленського **), що проводить ту думку, що давнє-руський церковний спів має всі дані на предикат самотій-

*) А. Преображенський. О сходствѣ русскаго музыкальнаго письма с греческим в пѣвческих рукописях XI—XII в.—Реферат.

**) С. Смоленський. Азбука знаменнаго пѣнія старца Александра Мезенца. Казань. 1888.

—“—“— О ближайших практических задачах и научных разысканіях в области русской церковно-пѣвческой археологій. СПБ. 1904.

ности, національності, як по своєму походженню так і по де-яким сторонам в своєму розвитку.

Здається, що у всіх цих трьох гіпотезах є чимало спільних точок, що могли б з'єднати їх в одну широку гіпотезу, яка більш повно з'ясувала б нам питання про походження й характер давнього церковного співу України-Русі. Не торкаючись поки що цікавої думки Смоленського про самостійність походження й розвитку нашого церковного співу (хоч де-які міркування ми наводимо і з приводу цієї теорії), зупинимось на перших двох: греко-слов'янській (булгарській) та грецькій.

Історичні свідчення майже в рівній мірі багаті на матеріал, що підпирає як ту, так і другу гіпотези і тому покладатись лише на них нема рації за для остаточного висновку і з'ясування цієї справи; власне, здавалося б, що саме цей факт може помирити обидва погляди, з'єднавши їх в одну—греко-булгарську, але в трохи іншому її вигляді ніж той, що знаходимо його у Розумовського, Кашкіна, а саме: маючи на увазі, що найдавніші богослужебні нотні книжки з'являються на Україні не раніш XI віку, а церков християнська існувала на Русі вже з IX віку, треба припустити, що

найдавніший церковний спів прийшов до руських слов'ян не шляхом вивчення його по нотних книжках,—чи то болгарських, чи то грецьких,—а просто з голосу, через співоцьке минуле, традицію. Це цілком природньо і для того культурного рівня руських слов'ян і завдяки тій здібності їх до співотворчості, яку завжди мали вони. А якщо це так, то також природнім буде й те, що чисто грецький церковний спів чи в складній, чи в простій своїй формі був-би чужий, і незрозумілий, і досить трудний для вивчення нашим слов'янам в значно більшій мірі, ніж спів церковний болгарський; тому, ідучи по лінії найменшого опору, ми повинні прийти до думки запозичення церковного співу від болгар, народу, що мав більше спільного з Русю.

Таким чином період християнського життя України-Русі до офіційного її охрещення проходив під безпосереднім впливом болгарської культури, яка цілком припускала можливість навіть самостійного розвитку руської культури; звідси стає зрозумілою і гадка Смоленського про своєрідний національний давній церковний спів на Русі. Вплив же грецький міг відбиватися на ньому лише остільки, оскільки він був помітний у болгар, та навіть і того менше,

бо як що болгарська культура могла ослабити його, то теж саме можливе було і в культурі українській; отже цей грецький вплив в останній ставав ще менше помітним.

Так було до охрещення Русі. З кінця ж X століття, коли Володимир Великий оголосив християнство пануючою вірою у своїй державі і коли в справах релігійних було зав'язано тісні й безпосередні стосунки з Візантією, вплив грецького церковного співу на спів української церкви виявляється в більш активних формах: так, менш ніж через 100 років після охрещення Русь має вже грецькі нотні книжки (кондакарі), грецький церковний спів та грецьких навчителів співу — доместиків, протопсальтів; „парицин“ клір, що прибув з Греції разом з царівною Ганною, мабуть складався цілком з греків і можливо, що в своїй внутрішній організації нагадував придворні візантійські хори зі всією їх пишнотою; в Києві наприкінці XI та з початку XII століття стає відомим двір доместиків (співців) за Десятинною церквою, — „идѣже єсть двор деместников за святою Богородицею над горою“, — як каже літописець; Київсько-Печерський Патерик говорить про Стефана, що під час ігуменства преп. Теодосія був обраний братією монастиря за доместика або розпоряд-

чика церковного уставу; з літописів довідуємось про Мануїла (1053) — співака і навчителя церковного та світського співу; за часів князя Ярослава, Мануїла-скопця, теоретика й знавця церковного співу. З поширенням християнства за межі князівства Київського ми здибаємо Кіріка — диякона, доместика церкви св. Богородиці, Луку, домоственніка Володимирського. При дворі галицького князя-короля Данила здибаємо в Перемишлі Митуса-співака. Під керівництвом грецького духовенства закладаються при церквах руських школи, де між иншим учили й церковному співу; про те не збереглося ніяких відомостей як саме учили в тих школах співу, не збереглося також від того часу жадного підручника або теоретичного твору про церковний спів.

Таким чином, як що початок християнства на Україні-Русі проходить в безпосередній залежності від булгар, то дальший розвій його набірає і чисто-грецьких впливів, що особливо виразними стають з XI віку. Але до тої пори церковний спів на Русі остільки міг усталитися, зміцнитися, набрати оригінальних щиро-слов'янських (а може вже й українських) рис та форм, що міг витримати й сильний натиск грецької церковної культури, міг уже змагатися з нею за

свої набуті ним, своєрідні, форми. Не кажучи про де-які менш помітні сліди західньо-латинського церковного співу, а також більш виразні ознаки співу східньо-грецького (сірійсько-єгипетського) ми з даних історії та церковної археології, а також палеографії зупиняємось лише на двох моментах в нашому церковному співі, а саме: на слов'яно-булгарському та грецькому (візантійському).

Отже, аби розкрити питання який-то був наш давній церковний спів ми повинні раніш відповісти на подібне питання в відношенню до булгарської церковної музики й до грецької; розкривши його, далшим нашим завданням буде: що саме з церковного співу та з церковної музичної системи цих народів перейшло до музики церкви української—лише в такий спосіб можливо було-б підняти хоч трохи завісу над тим досить темним місцем українського культурного життя, що маємо ми в нашому давньому церковному співі.

Але по тих даних, що наука досі здобула, не багато ми можемо з'ясувати.

Про булгарський церковний спів історія не дає нам жадних певних вказівок. Церковних книг з булгарською нотописью до нас не дійшло,—те, що маємо ми від булгар

належить пізнішому часові — XIII або XVI віку, та й то тяжко сказати з певністю, що в тих пам'ятках нотопись болгарська. Можна-б гадати тоді, що болгари вживали церковні книги з грецькою семіографією, але й таких в період VIII-X в.в. не знаходимо. Лишається одне: поле для здогадок, логичних міркувань та гіпотез. Вони приводять нас до того, що первісний грецький церковний спів, розроблений по осьмогласію перейшов до болгар через посередництво македонських та солунських греків, що завдяки сусідству зі слов'янами часто добре розуміли їхню мову, їхні звичаї та взагалі весь уклад їхнього життя. Теж і з свого боку болгар могли поволі знайомитися з грецькою культурою і переносити її до себе. Ці два елементи: елінізований болгарин та слов'янізований грек могли дати сприяючий ґрунт для утворення церковного співу в слов'янських землях, і в першу чергу в Болгарії. Не маючи зафіксування в сталій співочій семіографії цей спів з плином часу все більш відходив від свого прототипу (грецької церковної музики), вбіраючи в себе або елементи власної (народної) співотворчості, або елементи музики інших культурних народів, наприклад латинського Заходу. Так, із грецького осьмогласія у болгар могла виробитись своя вла-

сна система осьмогласія, свій богослужбний спів, особний від грецького. Перенесений же на Україну-Русь він ще більше втрачає спільність з грецьким і творить суріаючий ґрунт українсько-слов'янським племенам, за для утворення своєї власної музичної системи та свого власного церковного співу. Тут і з'являється можливість говорити про оригінальність та самобутність нашого давнього церковного роспіву — знаменного.

Що-ж знаємо ми про церковну музику греків тої-ж доби. За часів до Івана Дамаскина (IV—VII в.) церковний спів грецької християнської церкви остільки було вже розроблено практично, що залишалося тільки привести все здобуте до певної системи, що під силу було тільки такій високо-освіченій і талановитій людині, як був Іван Дамаскин. Це тим більш було необхідно, що теоретичного розроблення питань церковного християнського співу не було зафіксовано в якомусь теоретичному трактаті і взагалі не було навіть просто записано. Система осьмогласія, що упорядкував Іван Дамаскин виросла з давніх-грецьких ладів, які вже мали досить стаке теоретичне розроблення. Головною характеристичною ознакою ладу були так звані пануючі та конечні звуки його, вони

з'ясовували всі особливості того чи іншого ладу; ці властивості ладового устрою давньогрецьких мелодій перейшли і до церковного грецького співу і вмістилися в системі осьмогласія. І тут „пануючі і конечні звуки займають центральне положення в мелодійному будівництві і звичайно обертаються серед підлеглих їм ступенів ладу:—кінцевий звук оточується тоничною групою лада, а пануючий—домінантовою“). Октоїх Івана Дамаскина має вісім гласів, до яких додано назву давньогрецьких народних ладів: дорійського, фригійського, лідійського і т. и. На ноти, що писалися тоді особливим написанням, було покладено лише перші стихирі кожного гласа („самогласні“) і перші тропарі кожної пісні канону (ірмоси), по їх зразку співалися всі інші тропарі канону. Теорію вісьмигласового співу склав Ів. Дамаскин разом з Козьмою Маюмським, розроблено її в граматиці та книзі „Святоградєць“ **).

Головні області обертання гласових мелодій в діятонічних ладах слідує:

*) Святи. Дим. Аллеманов. Введеніє в історію русскаго церковнаго пѣнія. Пѣніє церкви вселенской. Москва.

**) Рукописи цих творів зберігаються в Паризькій бібліотеці, копії їх є в СПб. Имп. Публ. Бібліотеці. Про „Святоградєць“ є невеличка розвідка В. В. Стасова.

автентичний 1.

$$\overbrace{d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 -}$$

плагальний 5.

— c² — f² — g² — a²

автентичний 2.

$$\overbrace{e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2 - f^2 -}$$

плагальний 6

— g² — a² — h²

автентичний 3.

$$\overbrace{b - c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1(b^1) - c^2 -}$$

плагальний 7.

— d² — e² — f²

автентичний 4

$$\overbrace{c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2 -}$$

плагальний 8.

— f² — g²

Крім цього до характерних особливостей кожного гласу треба віднести типові мелодійні уривки-мотиви („попівки“), себ-то такі звороти мелодії, що належачи до певного гласу дають можливість по них узнати останній. Увесь устрій давнє-грецького церковного співу носив мелодійний характер, не допускаючи гармонізування мелодій; так церковний грецький спів сформувався із грецької-ж світської музики, що також не знала гармонії.

Окрім гласового устрою церковних грецьких мелодій, Ів. Дамаскинові приписується ще й введення в практику церковного співу особливого потного письма (невматичного), що було переходною ступенню від хірономії, нотописи повітряної, яка складалась на підставі тих знаків від руки диригента, що вказували співцям ті чи інші особливості в співі. Де-які історики та музикархеологи (Фетіс, Флейшер) знайшли навіть рукописи з потними знаками з надписанням на них імені Івана Дамаскина.

В X—XI в. візантійський церковний спів втрачає свій строго церковний вигляд, вбравши в себе елементи співу світського: пісенно-театральний характер мелодій, кучерявість та мережаність їх, розвинену ритміку, а також театральну добірність в виконанню—церковний спів того часу віддався від строго молитовного настрою співу попередніх (VII—IX) віків, ставши необхідним атрибутом пишних релігійних церемоній та служб візантійського двору. „Історик ві, Кедрен докоряє сучасникові Константина Порфірогенета (X в.) патріархові Теофілактowi що при ньому проникли до служби Божої світські пісні з непристойними обрядами. Георгій Скіліца (XI в.) говорить про того-ж таки Теофілакта, що він поставив співакам за

доместіка церковного Евфимія Касні—і вони навчилися „диявольським оргіям, нечестивим волям, співам земним“.

Приходячи до тої думки, що церковний спів давньої України—Русі та його семіографія прийшли до неї не безпосереднє з Візантії, а через посередництво східного слов'янства, а саме через булгар, ми тим самим повинні визнати і де-який самостійно-національний колорит цього співу і колорит не тільки загально слов'янський але й національно руський, що відбивав навіть до де-якої міри і характер музики народної; візантійський же вплив на нашу церковну музику прийшов пізніше, коли знаменний роспів (давнього періоду) в своїх основних мелодійних рисах був уже сформований. Візантійський характер співу скорше відбився на нашому так званому демественному роспіві, що в скорому часі по хрещенні Русі—України проник туди разом з демественниками—співцями з греків. По ґрунтуючись на осьмогласії, маючи багато елементів далеких від строгої церковної музики, цей роспів заняв в історії співу давньої української церкви другорядне місце в порівнянні його з знаменним, можливо, що власне через нього та ще через кондакарний грецький спів з його особливою семіографією

ми втратили певний шлях за для з'ясування й зрозуміння нашого давнього знаменного роспіву; поновити його ми можемо лише за допомогою ретроспективного методу, розкриваючи основний голос (*cantus firmus*) роспіву шляхом послідовного розкриття знаменної мелодії спершу в нотно-лінійному його вигляді, потім через рукописи XIX, XVIII та XVII ст. доходимо до Мезенцовських перекладів, які ми рахуємо за досить авторитетні і при тому завдяки дослідом С. Смоленського, цілком зрозумілі для нас; далі йдемо до рукописів періоду давнього хомового співу, рукописів безпризначних і, таким чином, доходимо до первісного *cantus firmus*'а нашої давньої знаменної мелодії. Звичайно, оскільки легко простежити знаменний спів по рукописах та книжках XIX—XVII ст., остільки трудна ця справа з XVI століття і далі, до моменту складання давнього знаменного роспіву; тут знову доводиться користуватися лише гіпотезами.

Кажучи про знаменну крюкову семіографію, Александр Мезенець в своїй праці „Извѣщеніе о согласнѣйшихъ помѣтахъ во кратцѣ изложениихъ: (со изяснымъ намѣреніемъ) требующимъ учитися пѣнію“ 1668 р. так каже про початок церковного співу на Русі: „Первій же убо бѣша в началѣ сего зна-

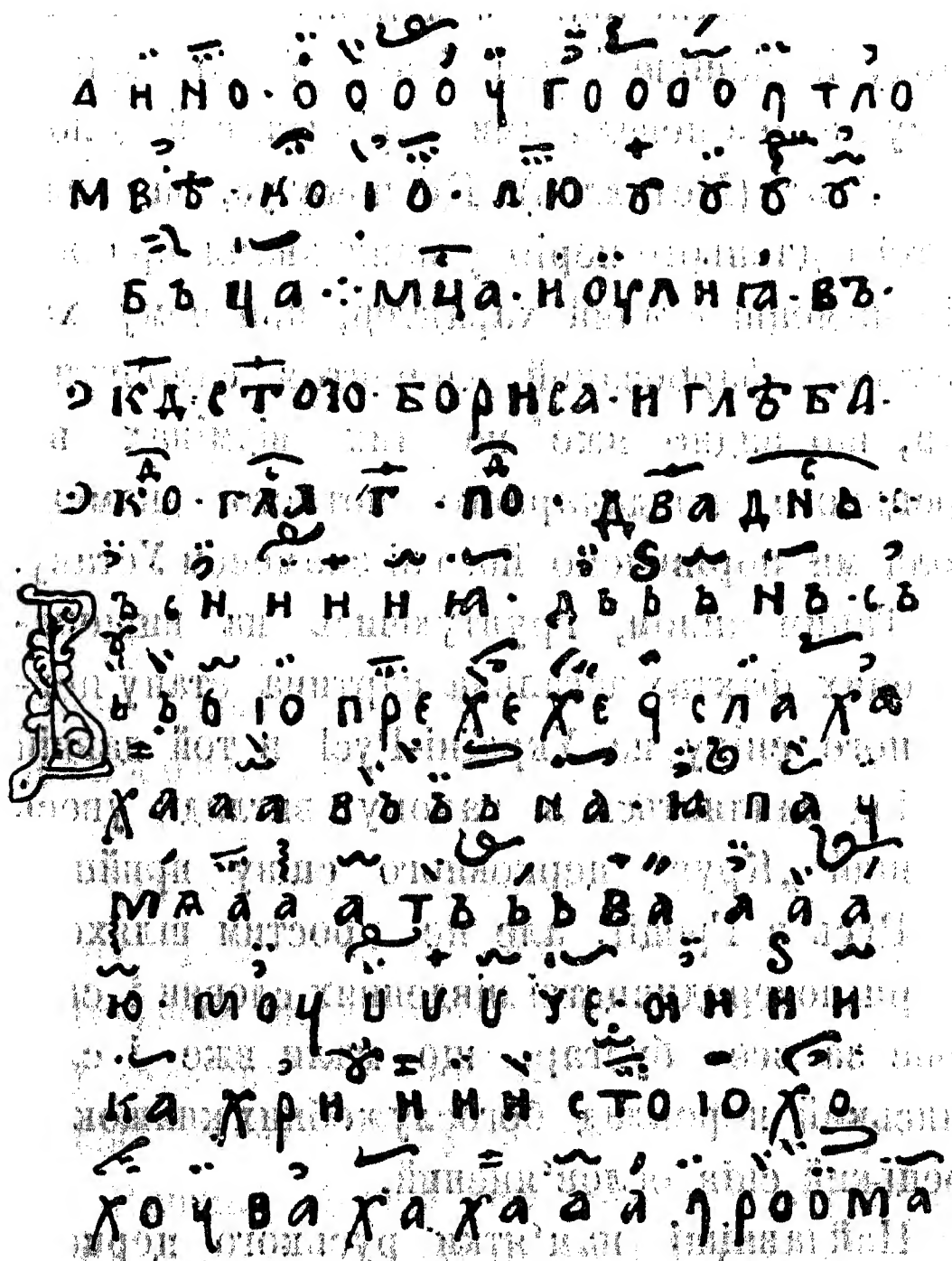
мени творцы и церковніи пѣснорачители, во столечном російскія державы богоспасаемом градѣ Кіевѣ. По нѣколикѣх же лѣтѣх от Кіева сіе пѣніе и знамя нѣкими люборачителями принесеса до великаго Нова града. От Великаго же Нова града распростреса и умножися толиким долговременьством сего пѣнія ученіе, во вся грады и монастыри великороссійскія епархіи и во вся предѣлы их... Сіе же убо таинственное, сирѣчь скрытое и сократительное знамя учинено и снискано и сими имени прозвано прежними славенороссійскими церковными пѣснорачители и знаменотворцы, до настоящаго сего времени за четыре ста лѣт и вящше: понеже во многих харатейных ірмологиях и прочаго церковнаго пѣнія с сим знаменем книгах обрѣтохом лѣтописная подписанія: кто которую знаменнаго пѣнія книгу писал; и яже в ней писанная любомудрствовал, и в коем градѣ, или монастырѣ, и в которое время, и при каковом случаи“...

Отже для нас цікаво тут свідощтво Меценца про початок церковного співу власне в Київі, а також і час його виникнення („за четыре ста лѣт и вящше“); звичайно, останнє для нас не може бути кінечним, тому що історія подає нам і значно раньші джерела про існування на Русі церковного

співу, ніж ті, про які каже Мезенедь (XII—XIII в. по його вказівках).

Київо-Печерський монастир, що з перших же років свого існування почав проводити ідеї християнства серед руського народу, не міг бути байдужим і в справах церковного співу. Так, по дорученню преп. Теодосія, інок Печерського монастиря Єфрем списав „в порядкѣ весь Устав студійскаго монастиря, какъ воспѣвають пѣснопѣнія і читаютъ чтенія“. Устав, що склав патріарх Олексій (1025—1043), і відбиває на собі разом з чинами богослужбними і порядками студійськими, які домінують там, ще й чини і порядки єрусалимські, атенські, константинопольські. У нас збереглися списки цього Уставу від кінця XI ст. Цей Устав в відношенню до практики церковного співу, ідучи за правилами студійськими „з одного боку встановлював чин, розмір і порядок осьмогласного співу, з докладною вказівкою, що, коли і як повинно виконуватися при службі Божій і, таким чином вводив в практику церковного співу руської церкви певну впорядковану і закінчену систему церковного осьмогласія („осьмогласіє изрядное“), — з другого — давав місце виконанню співу і не по осьмогласію, а в музично-художній спосіб, по законах і при-

йомах музично-співочого мистецтва, по знаках повітряно-співочої семіографі, по хирономі.“ *). Крюкові нотні знаки цього Уставу,



Кондакорне „знам'я“ XI в. близьке до візантійського.

*) В. Металлов. Богослужбное пѣніе Русской церкви. Період домонгольскій.

що дійшов до нас *), звичайно, не в оригінальному вигляді, а в пізніших списках, „мають той самий вигляд, ту саму систему крюкових знаків, що ними написані усі богослужбні нотні книжки домонгольського періоду й пізніше і яка існує й до нашого часу лише з невеликими варіантами й доповненнями“ (Металлов). Це показує, що вже в того давнього періоду наше знамя приняло більш-менш сталий характер, при чому характер, офарбований елементом самобутності, що видно вже по тих відмінах від грецького кондакарного нотного знамені, коли ми порівнюємо його зі знаменем Уставу.

Таким чином, ґрунтуючись на вищеведених фактах загальна картина стану церковного співу на Україні-Русі в той давній період вияляється в такому вигляді: увесь перший „Круг“ церковного співу прийшов на Русь з Греції, але не простим шляхом, а при посередництві південних слов'ян і скоріше за все — болгар, що мали вже і слов'янський переклад богослужбних книжок, і грецький спів ослов'янений.

Найдавніші пам'ятки руського церковного співу — нотні книжки — не сягають раніш XI століття; ґрунтуючись на їхньому тексті

*) Устав Бібліотеки Синодальної друкарні № 1206—142.

та крюкових знаках, що де-якої міри вже розібрані, констатуємо, що то спів був мелодійний (одноголосний), і повинен був мати декламаційний характер, де словесний ритм керував ритмом музичним: довгість та короткість складів тексту, а також наголоси в головних та другорядних частинах речення, не тільки впливали на довгість музичних звуків в співі, але до де-якої міри вимагали підвищення або пониження голосу. Зрозуміло само собою, що при перекладі грецького тексту на слов'янський всі ці текстові ознаки мінялися, що впливало і на зміну мелодійного малюнку співу: таким чином новолі вироблялися певні форми свого власного церковного співу. Нотні книжки руської церкви перших віків її існування (приблизно до XIV-XV віку) значно відрізняються по формі тексту та нотних знаків від книжок слідуєчих віків, а ті в свою чергу відмінні від дальших. Це дало підставу для поділення всього нашого співу на окремі періоди.

Перший період так званого „істиноріч'я“, себ-то така комбінація тексту й співу, коли слова богослужбового твору писалися так, як вони чулися; особливості ж тодішньої вимови були такі, що, наприклад півголосні ъ, ь та й, що тепер не вимовляються,

мали над собою навіть окремі нотні знаки і очевидно вимовлялися. Нотні знаки, що ставилися над текстом, звалися крюками або „знаменами“, а перша найдавніша система нашого церковного співу звідци дістала назву „знаменного роспіву“. „Знаменный распѣвъ, несомнѣнно есть распѣвъ греко-славянскій т. е. образовавшийся из древне греческого пѣнія в землях славянских и получившій там свою особенную семиографию“ *). Але зі сказанного вище можна зробити висновок, що для знаменного роспіву не був чужим і елемент своєрідно-національний, що підтверджується ще й фактом творчості руських співців: так, в нотних книгах того періоду ми здибаємо служби руським святим Теодосієві Печерському, Борисові й Глібові, Миколі Чудотворцю.

Основні мелодійні риси і взагалі увесь музичний склад цього роспіву дійшов до нашого часу і зафіксований нашою нотною лінійною системою майже в тому вигляді, яким він був і в давні часи. Правда, завдяки тому, що самий мелодійний устрій знаменного співу складався в той спосіб, коли кожний глас мав ту чи иншу кількість характерних мелодійних фігур або „попѣвок“,

*) Разумовскій. Церковное пѣніе в Россіи. Москва.

з яких склалися богослужební співи,— скоро в знаменному роспіву з'явилися так звані *переводи*, себ-то способи співу тої чи іншої церковної пісні на основі тих гласових, „попѣвок“; а зважаючи на те, що таких, „попѣвок“ було досить велика кількість (до 100), то і роспівання одної церковної пісні можливе було в де-кілька переводів *). Але це все не затемнювало основних мелодійних особливостей знаменного роспіву, строгої церковности та релігійности його музики, що все разом дає влячний ґрунт для оброблення цього роспіву в вищі форми сучасного церковно-музичного мистецтва.

Що до нотних знаків знаменного роспіву—крюків або знамен—то треба сказати, що вони більше мали перемін в своїй еволюції і остаточно сформувалися лише на-прикінці XVII століття. Система крюкової семіографії в своєму основному вигляді нагадує західне невматичне нотне письмо, власне в тому, що як те, так і друге скоріше служать цілям мнемоничним, являються допомагаючим засобом щоб краще запам'ятати мелодії співу, а не виявляють собою точних

*) Металлов. Осмогласіє знаменнаго распѣва. Опыт руководства к изучению осмогласія знаменнаго распѣва по гласовым попѣвкам.

даних про високість тону, його ритмічний рух, напрям мелодії і т. и. Не маючи такого усталеного абсолютного музичного значіння, передаючися від одного майстра-церковного співу до другого шляхом традиції, крюкова система музичного означення співу що далш, то більше втрачала в своїй ясности, ускладнялася, заплутувалася, що й було причиною переходу до ясної нотнолінійної системи. Разом з семіографією давнього знаменного роспіву існувала в ту добу й семіографія грецьких кондакарних церковних мелодій, а також і особливе знамя демественного співу; але досі цю семіографію не досліджено остільки, щоб була можливість перекласти мелодії тих роспівів на нашу сучасну нотну систему.

Така в схематичних рисах картина богослужбового співу України-Русі приблизно до XV століття; дальший розвиток його набірає інших форм. Завдяки втраченню самостійного державного життя і підпаденню України під владу Литви, а потім Польщі, культурне життя нашого краю іде другим шляхом, відбиваючи на собі впливи латинського Заходу.

IV. Церковна українська музика (доба гармонійна).

Коли саме з'явилися на Україні перші церковно-музичні твори, написані не для унісонового хору, а гармонізовані на хор, що складався з окремих більш-менш самотійних голосів,—трудно сказати; сучасні музичні досліді в цій справі не дійшли ще до певних висновків і для музики-археолога є ще досить праці на цьому полі. Але гіпотези що до початку гармонійного співу на Україні були різні; була навіть думка (Митр. Макарій: Історія русскої церкви), що гармонійний спів на Україні-Русі існував ще за часів Ярослава (1051-1053) „трисоставное сладкогласование“—але пізнішими дослідями цю гіпотезу відкинуто. Звичайно, трудно гадати щоби руська церква, діставши від греків церковний спів **о д н о г о л о с н и й**, змогла-б перетворити його в гармонійний шляхом власної музичної роботи або творчості. Народний спів (пісня давнього періоду) не мав навіть і зачатків гармонії, музика візантійська, як **о д н о г о л о с н о** говорять про це дослідувачі її Белерман, Фетіс,

Амброс, Геварт, Ріман та інші—також не знала гармонії. Очевидно гармонійний „пар-тесний“ спів виник вже на Україні-Русі пізнішої доби і виник не сам собою, а під якимсь зовнішнім впливом, а саме: впливом музики Заходу, що значно раніш мала у себе поліфонію. Звичайно, не може бути сумніву в тому, що на характер гармонії церковного співу найдавнішого періоду поліфонії української церковної музики впливали й свої власні, так мовити, тубільні властивості тої музики, як наприклад своєрідна пізніша контрапунктизація народніх пісень (підголоски), але то торкалося характеру гармонійного церковного співу, створення ж його, перші стадії формування його скоріше за все проходили під впливом стороннім і свого власного ґрунту не мали; цей сторонній вплив, повторюю, йшов до нас із Заходу через католицьку Польщу, що в своєму церковному співі давно вийшла вже по-за вузькі межі гомофонової музики, переживши всі стадії поступового перетворення мелодійного співу в гармонійний, спершу в примітивному органі Гукбальда, *diaphoni* Гвідо Арешького (X-XI в.в.) і потім в творах контрапунктистів старо-французької та нідерландської школи (XII-XIV в.в.). Таким чином, Захід далеко попередив Схід і в той

час, коли пам'ятки богослужбового співу православної української церкви, нотні богослужбові книжки, були до останніх років XVI ст. виключно одноголосні,—західня латинська церква мала вже в своїй богослужбовій практиці всі здобутки славних творців доби контрапункту.

Таким чином, цілком природньо з'явився і в українській церкві цей новий гармонійний спів, запозичений у культурнішого сусіди. Але крім цієї чисто зовнішньої причини для утворення сприяючого ґрунту для проникнення гармонійної музики до нашого церковного співу, були ще й інші, більш глибокі. Католицька пропаганда серед православного населення України зробила те, що частина його стала переходити в „латинську віру“; проголошення унії в Берестю 1596 р. узаконило це роздвоєння. Релігійна боротьба на Україні набірала широких форм. Одним із засобів приваблення православних до унії та католицизму і був той гармонійний спів, що давно вживався в католицькій церкві. Православні українські брацтва, біля яких гуртувалися свідомі верстви українського населення, звертають увагу на це і роблять зусилля, щоб завести й у своїй церкві подібний спів. Так, львівське брацтво звер-

тається до патріярха Мелетія Пігаса з запитанням про можливість заведення у православній службі партесного (гармонійного) співу. В своєму посланії до всіх православних Польщі (1594—1598) патріярх каже: „Що скажемо про музику? Те, що восхвалямо Бога живим голосом або голосами, як, де і у кого який звичай співати Богові... Ми не робимо догани ні одноголосовому, ні многоголосовому співові, аби він був відповідним і благопристойним. Але що до шуму та гудіння бездушних органів, то Юстин-філософ і мученик забороняє його і ніколи це не вживалося в церкві східній“... Очевидячки, що думка проведення гармонійного співу в православній українській церкві була вже давно і православні брацтва чекали лише на санкцію грецького патріярха. Це можна бачити з факту, як учні школи львівського брацтва зустріли в 1591 році митрополита Михаїла „трема ліками“, — факта, який свідчить, що у львівській школі справа навчання співу вже тоді була поставлена досить серйозно. Цильну увагу на церковний спів стали звертати православні брацтва саме тоді, коли їм довелося виступити на боротьбу з унією, що давала себе почувати ще задовго до Берестейського Собору. Тим більш

потрібна була в цій справі реформація, бо поруч стройного гармонійного співу католицької церкви у нас був хомовий спів, характерною особливістю якого було розтяження (продовження) кінцевих голосівок, що не тільки затемнювало зміст церковної пісні, а й робило неприємне враження своєю одноманітністю.

З половини XVI століття з різних галицьких міст посилено до Волощини, Молдавії та Бугарії молодих дяків на науку церковного співу. В одному листі молдавського господаря Олександра до львівського братства від 6-го липня 1558 року читаємо: „Пришлите до нас чотири діяки млоденци добрыи, а ми их дамо на наученіє пѣнья Греческого и Сербского, и коли ся научат, а мы их зася пустимо до вас, одно штобы мѣли голоса добрыи, бо из Перемышля також до нас посланы суть дьякове на науку“. Це все вело до того, що скоро від таких випадкових заходів що до поліпшення церковного співу і правильного вивчення його в братських школах, останні регламентували його окремими артикулами своїх статутів. Так, в уставі Луцької школи читаємо: „Артикул 13. В суботу мають поновляти всѣх речес, котрым ся учили презтыждень, научиться мають пасхаліи и

лунаго теченія, и личбы и рахованія, или мусик церковнаго пѣнія... *). Артыкул 20... Школы словесное наука починається. На первѣ научившися складов литер, потом грамматики учат, при том же и церковному чину учат, чтанню, спѣванню **). Нагляданія за спѣвом церковным до-ручається окремих братчикам... „Пану Василю Буневскому и пану Константину Медзапетѣ украшеніе пѣнія церковного ряд отданый есть“... ***). Та-ж Луцька школа остільки серйозно поставила у себе спѣв церковный та братський хор, що стала скоро предметом заздрости луцької іезуїтської колегії. Так, в одному з докумен-тів здибасмо таку скаргу ченців луцького братського монастиря:... „месеца октобра осмого дня, ведаючи од давного часу въ брацтве о спевачку Иваньку, который коштомъ, стараниемъ и працею побожного брацтва Луцкого ку фале Божои а оздобе церковной цвичоный будучи, зъ иными юркгелтными церкви Божои въ спеваню служил, которого не могучи през розные намовы и старанья свое ку себе од церкви

*) Памятники, изданные Временною Комиссіею для разбора древнихъ актовъ. т. I. изд. 2-е. Кіевъ. 1848.

**) Тамо ж.

***) Архивъ Юго-Западной Россіи, ч. I, т. XI.

Божое приспособити, унатъривъши для одя-
 ханя отца игумена, якого старшого, въ
 потребахъ церковныхъ з монастыра, час
 тому способный, раду сами намову едно-
 стайную на взятѣ оногo кгвалътовне зъ
 школы брацское з собою учинивъши вне-
 род. тих всих верхуменованых студентов (Е.
 Желислтавского, Павла Дембского, Гили-
 рого Козловъского і др.) своих оружию, с
 кордами, шаблями и балтами для взяти
 кгвалтомъ не толко того, еслибы боронено,
 снесавъчка Иванъка, дышканъцисты, але и
 другихъ при ним выборнейшихъ снесаковъ з
 манастира и з школы брацское, а за ними
 по малимъ часе иныхъ усихъ студентовъ
 зо всихъ своихъ школъ, которыхъ было о
 двесто, с поменеными отцами майстрами
 для даня имъ посилку, помочи и для поде-
 спектованя и приведеня оных зо всеми за-
 конъниками тогож манастира и дозорци
 албо учителя тое школы, побожного отца
 Елисея Илковского, законъника тоеж рек-
 гулы, до колесюмъ своего, выправили, вы-
 слали и той намовѣ и воли своей перед себе
 взятой досыть учинити розказали“.*)

Те-ж братство піклується про правильну
 постановку навчання сніву церковного в

*) Архивъ Ю-Зап. Россіи. ч. I, т. VI.

брацькій школі... „для вигоди дзвонення, яко и спѣвання церковного на крылосах обох“.*).

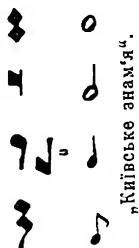
В бібліотеці цього братства знаходимо: „по небожчику Павлу книжок позосталих розних і партес: партес церковних пятого-лосних двое старих, партес шестоголосних трое, одни погребние, а другіє малис; термѣни (зразки) осмоголосние, с тих же ново переписаніе неинтрольковани; партеси старіе осмоголосние“...**)

Треба думати, що до заведення на Україні гармонійного співу спричинилося ще й те, що з того-ж таки XVI стол. до закордонних культурних центрів починають виїзжати сини заможної шляхти і міщанства для вищої освіти. Повертаючись до України вони приносять з собою культурні надбання Заходу. Побувавши в музичних осередках Італії, вони приносять багато нових мелодій, переважно церковного характеру; вони вивчають там основи музики західно-європейської і разом з мелодіями переносять їх на свій ґрунт, пристосовуючи до свого життя. Таким чином уже з середини XVI століття, а може й ще раніш на Ук-

*) Архивъ Ю.-Зап. Россіи. ч. I, кн. XI.

**) Памятники, изданные Врем. Коммисією для разбора древнихъ Актовъ, т. I. Изд. 2-е. 1848.

раїні приймається хоральний многоголосовий спів, якого доти вона не знала. Своєрідні „крюкові“ нотні знаки міняються на нову нотацію, лінійну, що також перейшла до нас з Заходу; вона тут на Україні перероблюється з чотирьохлінійної в п'ятилінійну і під назвою „Київського знамення“ існує досить довгий час.



Як бачимо, українські православні брацтва, аби запобігти переходу православного населення до католицизму або до унії, зброю їх приваблення беруть до себе, заводячи і в своїх церквах хоральний многоголосний спів, якого доти Україна не знала. При церковних брацтвах Київ, Львів, Луцьк здибаємо церковні хори під орудою освічених диригентів-протопсалтів; вони виконують 4—5—6-ти, а навіть 8-ми голосні композиції. До кінця XVIII віку скрізь по Україні приймається гармонійний' многоголосний, так званий „партесний спів“, що безперечно вийшов із західних взірців. По своєму музичному змістові той партесний спів був нічим іншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного, київського, бул-

гарського, грецького та інших роспівів, гармонізованих трьох та чотирьохголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору. Партитури тих композицій було написано або крюковими знаками, або київським знаменем. Одним із давніх видів гармонійного співу був так званий строчний спів, що вживався в нашій церкві майже виключно в написанню безлінейнім, себ-то крюковим. Свою назву строчний спів придбав від того, що над рядками тексту церковної пісні було два, три або й чотири рядки („строки“) крюкових нот; в залежності від цього й рукописи таких партитур називалися двох, трьох і чотирьохстрочними. Долішній рядок писався тушью, слідуючий кіноварю, потім знову туш і знов кіновар. Головна мелодія, по більшості в знаменному роспіві, містилася в середньому голосі, іноді знизу, але ніколи вгорі; і цей голос, що вів основну мелодію звався п у т ь, інші голоси складали до нього гармонійний супровід і звалися по місту свого положення в партитурі—ни з та в е р х. Іноді до цих трьох голосів додавалося ще четвертий рядок, де мелодійний визерунок було особливо розвинено, так що виходило щось подібне до вар'яції до тих трьох голосів. Така рухлива мелодія цього нового голосу нагаду-

вала прийом польських композицій *excellenter canere*—ексцелентування і з'явилася в наших партитурах під їх безпосереднім впливом. В церкві московській вона дістала назву демества, завдяки своїй близькості до демественого співу.

Що до самого гармонійного змісту тих партитур, то треба сказати, що був він дуже простий і звичайно відповідав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його різних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і зв'язаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього строгими гармонійними схемами, тому й про вільний голосовий рух супровода тут не може бути мови. Завдяки цьому часто супровідні голоси розкладалися так, що давали неприсмні й досить дикі співзвуки рівнобіжних квінт, октав, а яноді й секунд. Виправдання такій гармонійній будові тодішні композитори знаходили з одного боку в тих партесних композиціях католицько-уніятських церковних співів, що були їм за зразки, а з другого—загальним рівнем знання техніки композиції, котрих набирали вони з тих теоретичних підручників, що їх було в той час уже не мало. В одній з та-

ких граматик з датою 1671 р. ми знаходимо правила про чотирьохголосний склад, а саме, що на „чотири розногласія“ співати (компонувати) треба так: „путь правий, имже поется, второе, когда отроча осмим степенем возвышнется, третье, когда ніжайший глас имущим осмим степенем обнижается четвертое, когда от обоих сі, от пути, на висоту, на четвертый і пятый і третій степенъ проходя, по обачо совершенный третій“.

Партитура писалася без музичного ритму а також без жадних вказівок на музично виконання, нюансування; також не зазначалося й темпу руху. Завдяки тому, що при таких гармонізаціях загальна звучність церковної пісні виходила досить невдала, то найкращим способом прояснити її було усилення головної мелодії, себ-то партії пуніків; це усилення робилося просто збільшенням голосів цієї партії.

Сучасний спів Київно-Печерської Лаври, що так вражає і своєю особливою мелодією і надзвичайно оригінальною гармонією, з своєрідними, під час навіть дикими модуляціями, його міць, урочистість, піднесення, що часто переходить в екстаз то все с також відгуки тої доби, коли формувався український партесний церковний спів. Лаврський спів, що веде свій початок з са-

мого заснування Лаври, маючи в своїй основі старо-грецький распів Афонських монастирів, шляхом довгої еволюції до кінця XVII віку прийняв ті своєрідні форми, в яких ми застаємо його зараз. Впливи південно-слов'янські, а також впливи тубільні, місцеві, впливи давньо-народної мелодії— все це відбилося на Лаврському співі, що його ми тепер чуємо в Великій Лаврській церкві. Лаврський гармонійний спів з давніх-давен, може ще з кінця XVI віку, виконувався при тому голосовому складі співців, як він виконується й зараз, а саме: перші й другі тенорі, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додає терцеву гармонію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії. Така гармонізація виникла сама собою, без спеціальної обробки тих мелодій; клирошани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культурності, яким відрізнявся „народ козацький“: „по всій руській чи то козацькій землі ми, — каже Павел Алепський, що їхав з патріархом Макарієм до Москви, — дивний і гарний факт спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок уміють

читати і знають порядок служб церковних та церковні співи“... *)

З менту Переяславської умови, ба навіть ще й раніш, український церковний спів проникає до Москви. Разом з українськими вченими, що ще з року 1649 закликаються московським царем і користуються на Москві великим авторитетом, прибувають туди й співці, а також навчителі співу, щоб познайомити Москву з тим надбанням, яке Київ уже мав—з новою формою богослужебного співу. Патріярх Никон закладає коло Москви Новоієрусалимський монастир і встановлює там Службу Божу з „київським“ співом; царський постельничий боярин Федір Михайлович Ртіщев також закладає коло Москви монастир та заселяє його ченцями з Києво-Печерського та інших монастирів України, „изрядними в житії, і в чинї, і в чтенї, і пїнії церковном“. По дорученню того-ж таки Ртіщева року 1652 при государевій грамоті було післано до Києва путівльського попа Івана Курбатова „для книжние покупки“. Курбатов привіз до Москви одинадцять чоловіка співаків, між котрими були архи-

*) Останніми часами спів Києво-Печерської Лаври упорядковано і надруковано в „Обіході нотному Києво-Печерської Лаври“ під редагуванням ієромонахів Іадора, Флавіана, Теодорита та інших.

диякон Київо-Братського монастиря Михайло і „начальный пѣвец, творец пѣнія строчного“ Федір Тернопольський. Курбатов склав з співаками певну умову, яку по тодішньому звичаю було занесено до мійських та навіть церковних книг, а також було повідомлено митрополита київського Сильвестра Косова.

Навіть в жіночих монастирях, наприклад в „московском дѣвичьем“ співають „старичи-киевлянки“.

Цікаво відзначити той факт, що українська влада тих часів не завжди погоджувалась на пропозиції московської влади що до відправлення своїх співаків до московського двору. Так, в січні 1656 р. до Київа було післано по „старца“ Печерської Лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти „для начальства к партесному пѣнію“ на де-який час. Але ще перед приїздом посланців до Київа Загвойський залишив Лавру. Його розшукувано по всіх київських монастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський стояв на крилосі; але його й там не було. Доповідаючи про те воеводі князеві Федорові Волконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не бажає їхати до Москви: „похочет той ста-

рец із воли итти к Москвѣ и он воли его не отымае, а будет не похочет итти—и неволею его послать не мочно“. Тим більш цікава така заява гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архимандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського „без задержанія“ *). Подібний випадок був зі співаком Ваською Пікулинським: воевода київський дізнався через „вспівака Альошку“, що є у київського митрополита співак Васька Пікулинський, котрий „і начальство к партесному пѣнію знає“, і має бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополитова. Післано було від воеводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпустку Пікулинського, але в тому було йому відмовлено: „тот вспѣвак Васька у него есть, а отпустить его к государю не мочно“ **).

Це все свідчить яка велика була потреба в москві в українських співаках.

Дійсно, вся справа церковного співу на Москві з половини XIV століття цілком знаходиться в руках українців, значно більш освічених і культурних в порівнянні з ро-

*) Харламповичъ К. „Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь“. Т. I. Казань. 1914.

**) Харлампович. Ibid.

сіянами. Впливи Польщі й Литви на Україну зробили те, що українці зробилися тим „иноземцями“, що їх так багато здибаємо ми на Москві в ті часи. Вони принесли росіянам невідомий для них хоровий спів—свою музичну науку, яку починають пильно студіювати. Серед хорів „государевих і патріарших п'євчих дяков“, цих вищих хорових інстанцій Москви, здибаємо ми чимало українців—композиторів, співців та навчителів співу. Вони принесли Москві багато нового й само собою відогравали значну ролю.

Одною з яскравих постатей тих часів був киянин Микола Павлович Дилецький*), славний теоретик-музика. Народився Дилецький року 1630 у Києві, „свободним наукам“ вчився у Вільні у польських композиторів Зюьски, Мільчевського, Замаревича—відомого контрапунктиста. Цілком натурально, що таке виховання поклало своє тавро і на всю музичну діяльність Дилецького, яка так по характеру як і по змісту його теоретичних творів значно ближча до польської музики ніж до православного богослужебного співу української церкви; але коли взяти на увагу взагалі великий вплив поль-

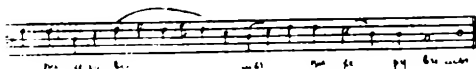
*) Метталовъ В. „Старинный трактатъ по теоріи музыки 1679 г. составленный киевляниномъ Николаемъ Дилецкимъ“. СПб. 1897.

ської культури на тогочасне українське життя, то ми побачимо, що Дилецький був лише одним з найвидатніших виразників культурних переживань того часу. В 1677 році в Смоленську Дилецький видає „Граматику пѣнія мусикійскаго“, досить велику книгу в шости розділах. Слідуючого року він повторює видання своєї граматики на польській мові з де-якимизмінами, у Вільні, під назвою „Ідеї граматики мусикійської“, а в 1679 році видає цю працю в Москві на „слов'янском діалекті“ з присвяченням її Григорієві Строганову, відомому московському меценатові.

З'явився Дилецький в Москві цілком переконаний в перемозі мусикійського мистецтва над одноголосієм московського „знаменого роспіву“. Признаючи лише засвоєний ним в культурній Польщі музичний стиль,— всі сили покладає він, щоб переконати й росіян в тому, що тільки така музика є справжня. Він захоплено несе до росіян мелодії з Заходу, як церковні так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих „музикальних фігур“ в тому вигляді, як існувала ця теорія в XVII і XVIII століттях, як теорія музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є як раз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького, що говорять про ключі по си-

системі гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про учебну руку і т. и. Конечною метою цих всіх теоретичних правил є допомогти „изобрѣтенію фантазії“, особливо за допомогою фантазій „концертних“. Правила музикальної граматики Дилецького „воснесє, нисшєствє, правило противное „і др. — це власне музикальна середньовічна риторика, як, наприклад, теорія контрапункту, який в ті часи на Заході був вже дуже поширений, але повного знання котрого бракувало нашому музиці-вченому. Він в своїх працях стоїть ще на старій гекзахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомі йому лише до де-якої міри. Так він, наприклад, розрізняє три роди музики: „веселую, печальную и смѣшанную“, але не надає їм значіння нашого *dur'a* або *mol'a*. Аби полекшити процес будування нових музичних творів, Дилецький дає цілий ряд відповідних рецентів: так, в розділі про „диспозицію“ Дилецький каже: „стих кій любо взємше ко творєнію, имаши разсуждати и разлагати, гдѣ будет канцєрта, сирѣчь гласа со словом борєніє, такожде гдѣ вєѣ вкупѣ“. Цікаве тут ще й те правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім пі-

можна мочути і в наші часи. Ось вона по обиходові Синодальному 1772 року: № 17.



Тробо також відзначити спроби Дилецького ввести симетричний ритм до церковних співів, що досі в більшості мали в основі так званий вільний, мелодійний ритм, себ-то таку форму будови співу церковного, коли просодичні вимоги тексту були головним чинником ритмичної форми; „ірмологіон, ноты і пѣніе ірмолوییное, можно ти на совершенный такт превести“.

Оцей „партесний спів“, особливо за пізнішої доби свого розвитку і був практичним переведенням в життя тих правил, що розроблені були в теоретичних трактатах Дилецького, а ті в свою чергу дали початок для цілого ряду подібних теоретичних праць так на Україні, як і в Москві. Про музичну вартість „партесних“ творів того часу С. В. Смоленський в своєму „Обзорѣ исторических концертов“ (Москва. 1895) дає таке заключення: „музична вартість цих творів незначна по задуманню, але иноді свідчить про не абияку техніку і гарно знайомство з хоровими ефектами;

в де-яких місцях ці композиції досить шумливі, мають в собі багато самих пустих імітацій, що дають лише правдивий малюнок партитури; иноді-ж в них почувається справжнє натхнення“.



(Школа співу в давні часи XVI-XVII ст. по граматиці Дилецького).

З кінця XVIII століття церковні співи в Москві остаточно ухиляються від форм та мелодій знаменого роспіву, приймаючи со-

біроспів київський або взагалі південно-руський. Справа в тому, що найвидатнішими діячами друку й редагування нотних книг були майже виключно співаки-українці. Вони панували на протязі всього XVIII століття в Москві та Петербурзі. Так, наприклад, в щоденникові Ханенковому під 18 мая 1748 року читаємо: „Пожалованы полковничими рангами из пѣвчих дворяне: Петр Лазорович, уставщик, Федор Иванович Коченевскій, Кирило Степанович Рубановскій, да Григорій Михайлович Любисток, слѣпный, а подполковничим Пучковскій“. Це все наші українці, якими така багата наша музикальна та співуча земля. Тому нема й нічого дивного, що на-прикінці цього століття найулюбленіші мелодії кантів з пристосованими до них богослужебними текстами стали вживатися в московській церкві.

Першу думку до друкування синодальних нотних книг подав ніхто инший, як знов таки українець Гаврило Головня — відомий придворний співець ще в 40-х роках XVIII століття. Йому в 1742 році доручено було набрати на Україні співців для придворної капели. Про це зберігся наказ: „По силѣ ямьинного Ея Императорскаго Величества укаву от Двору Ея Величества пѣвчей башѣства Гаврило Головня прислан для наб-

ранія из малоросійскаго народа пѣвчих к дополненію придворнаго пѣвческаго хору... Ежели бы гдѣ оной пѣвчей басѣста по усмотрѣнію своєму пѣвчих мог сискать, и в том ему чинить всякое вспоможеніе"... В цей набор між иншими попав до Капели і славний український філософ Григорій Савич Сковорода, що склав багато псалмів релігійно-морального змісту, до яких сам він скомпонував і музику.

Київ з його Академією лишався й тепер кращим музичним осередком. „Церковна музика—найулюбленіший спосіб розваги вихованців Академії,—з початку XVIII стол. до де-якої міри стала різнитися від вживаних на Москві напівів грецького й болгарського. Завдяки близькому знайомству з музикою католицькою, студенти-композитори де в чому ухилялися від монотонних мелодій грецьких партитур, наближаючись до гармонії й мелодії композицій європейських, яскраво репрезентованих творами Себастьяна Баха й Палестріні... Україні перший належить слава заведення до церковної музики концертів, що строго забороняється на півночі. В цьому відношенні Київська Академія безперечно займас перше місце що до заведення так званого „пар-

тесного співу“. *) З плином часу хоральний („партесний“) спів, що перейшов до України з католицької Польщі, в своїй еволюції, а також під великим впливом італійської музики скоро перетворився в так званий „італійський церковний стиль“, найбільш яскравими представниками якого треба вважати Бортнянського, Березовського та Веделя. Їхнє значіння досить велике і не тільки для української музики, а й для російської, що лише в останні часи стала на свій оригінальний шлях завдяки творчості новітніх композиторів московських Кастальського, Гречанинова, Чеснокова та інших; доти ж вона була майже цілком під впливом української церковної музики, спершу „партесної“ польського характеру, а потім італійського.

Дмитро Степанович *Бортнянський* народився в 1751 році в Глухові на Чернігівщині; був хлопцем прийнятий до Придворної Капели в Петербурзі, де вчився музичної грамоти у відомого італійського композитора Галупі; їздив разом з останнім до Італії закінчувати свою музичну освіту. Повернувшись після трьохрічного перебування в Венеції до Росії, був призначений директором

*) Аскоченскій. Кієвъ съ древнѣйшимъ его училищемъ академією, ч. II.

Придворної Капели і скоро поставив хор її що до виконання співів на недсяжну височінь, про що маємо такі авторитетні свідчення, як свідство славного французького композитора Берліоза. Природній музичний талант, що народився на співучому ґрунті України, сприяюче музичне оточення з малих років, серйозна музична наука — все це виробило з Бортнянського талановитого музику, з широкими поглядами на свою штуку, з великим розумінням її значіння.

Твори Бортнянського, здебільшого церковні, написані в стилі сучасної йому італійської музики. З боку музичної техніки вони бездоганні; чистота голосоведення, правдивість між текстом церковної пісні та її музикою, загальна милозвучність — от характерні прикмети творів Бортнянського. Де які музичні форми, як наприклад, форма „Херувимської“ пісні і досі вживаються так, як склав їх Бортнянський. Не можна не значити значіння Бортнянського, як упорядчика церковного православного співу: його заходами були надруковані давні церковні мелодії, він сам і розроблював їх, але треба сказати, що його праці в цьому напрямкові не виходили з природи цих мелодій, а пристосовувалися ним до характеру італійської музики.



Д. С. Бортнянський.

Музичне надбання Бортнянського досить велике, 29 № окремих співів до служби божої, 16 двохорових і 14 чотирьохголосових хвалебних співів, 35 концертів на 4 голоси та 10 двохорових. Крім того Бортнянський написав ще 4 опери (на італійський текст). Цікаво тут навести думку згаданого вище французького композитора Гектора Берліоза про твори Бортнянського; він каже: „всі твори Бортнянського проникнуті щирим релігійним почуттям, часто навіть деяким містицизмом, що призводить слухача до великого захоплення; крім того Бортнян-

ського особливий хист в групуванні вокальних мас, велике розуміння нюансів, звучність гармонії“.

Помер Бортнянський 1825 року 28 вересня.

Сучасником Бортнянського був Максим Созонтович *Березовський*, теж з Глухова. Народився він року 1745, помер 1777. Ще студентом Київської Академії своїми композиціями Березовський звернув на себе увагу своїх товаришів, а також і вчителів. За своєї добрий голос він, як і Бортнянський, попав до Придворної Капели, а завдяки своїм музичним здібностям та хистові відправлений був для вивчення музичної науки до Італії, в Болонську Академію, де вчився у відомого професора теоретика падре Мартіні. По скінченні Академії, одержавши звання професора й академіка, укритий славою талановитого композитора, переїхав Березовський до Петербургу, мріючи про відповідну своїм здібностям посаду в столиці. Але тут завдяки інтригам італійців, що панували тоді при царському дворі, Березовського було призначено до капели під начало італійця Сарті. Це страшенно образило нашого музику, талант котрого давав йому повне право зайняти більш значну посаду. Правда, Потьомкін обіцяв йому посаду Директора Му-

зичної Академії в Кременчуці, але це не справдилося, бо самої Академії засновано не було. Не находячи співчуття своєму талантові, матеріально незабезпечений, Березовський скінчив життя самогубством.

З його композицій ми знаємо „Вврую“, концерт „Не отвержи мене во время старости“, чотири причастних стихи та де-які інші. Всі вони носять тавро не аби якого таланту. Сила почуття разом з простотою, повна погодженість музики зі словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока техніка композиторська—це прикмети, що відзначають творчість Березовського.

Третім композитором тої ж італійської школи був Артемій Лукіянович *Ведель*, що народився в Києві 1767 року. Вчився в Київській Духовній Академії, де був диригентом студеньського хору, а також першим скрипаком солистом студеньського оркестру. Тогочасний генерал-губернатор Москви П. Сропкін взяв до себе Веделя, яко знавця церковної музики й гарного співця, диригентом до своєї хорової капели, що була у нього в Москві. В році 1790 Ведель, по дорученню генерала російської служби Леванідова, склав хор „из солдатских дѣтей и вольных людей“, за що одержав чин поручика,

а по інших відомостях, навіть капітана. Цей час є періодом розцвіту композиторського таланту Веделя; ним написано тоді найкращі речі, які швидко ширилися між громадянством і приносили йому славу найвидатнішого композитора. Українські поміщики замовляли Веделеві п'єси і дорого платили за них. Покинувши через де-який час і капелу Леванідова Ведель вступив до Києво-Печерської Лаври простим послушником, але довго не пробув і там. Дальші відомости про життя Веделя остільки непевні й неперевірені, що навіть ми не знаємо точно коли саме він помер: по одним відомостям в 1806, по другим—в 1810 році.

В свій час твори Веделя користувалися великим успіхом, але тепер вони не мають вже того значіння, їх рахують за невисокі з боку музичної техніки; все-ж таки, не зважаючи на де-які ознаки пересолоджености та сентиментальности в мелодіях композитора, їм не можна відмовити в легкості та чистоті, щирому молитовному настроєві, багатстві мелізматичних прикрас, в теплоті й безпосередности релігійного почуття—що все є характерною відзнакою творчости Веделя.

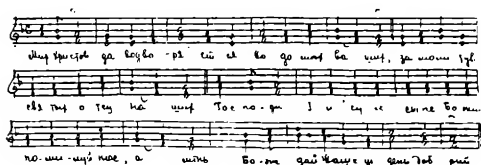
З найбільш відомих композицій Веделевих треба назвати тріо „Покаянія отверзи ми двери“, „На р'ьках Вавилонских“, „Боже,

Законопреступниця восташа на мя“, Літургія, де-що з „Всенощного бдѣнія“ та инш.

Сучасна церковно-музична творчість в особах Кошиця, Леонтовича, Стеценка, Петрушевського, Козицького та інших лише в останні часи починає виявляти більш виразно свій характер; досі вона мала сліди музики тої переходнової доби, що лучила церковну музику італійської школи, музику з ясними відгуками Веделя, Березовського, Бортнянського з музикою, де елементи національної мелодії відіграють головнішу роль. Але ця остання течія музичної творчості перебуває зараз в своєму зачатковому стані; ми маємо тут лише окремі, більш-менш яскраві й оригінальні моменти („Панихида“ Стеценка, „Літургія“ Леонтовича) виразної ж картини певної національної музичної школи в царині церковної музики ми ще не маємо.

Разом з виробленням в добу XVI—XVIII стол. форм партесного церковного співу, що являється теоретично-творчою роботою цілої низки композиторів, та теоретиків, існувала й инша форма церковної музики, яку з одного боку треба вважати за форму мелодійної (одноголосової, монодійної) музики, бо більша частина тих творів дає лише мотив, мелодію, — з другого — ті твори не можна віднести до

того чи иншого певного імени, з яким би вони зв'язувалися і, таким чином то єсть твори, що треба віднести їх до народнього, або у всякому разі до напів-народнього джерела, що до їх походження: ми розуміємо тут ту велику кількість релігійних кантів та псалмів, що співалися по всій Україні не лише сліпцями-лірниками, що десь коло Почаїва брали матеріял для своїх псалм. а навіть академістами-бакалярами, граматиками, риторками, філософами та богословами, що ходили по-під хатами та співали під вікном, або коло воріт, починаючи з звичайного:



У Гоголя з находитимось ми дуже цікаву картину „міркування“ (співання) академістів:... „як тільки траплявся учням десь хутір, зразу же звертали вони з битого шляху і наблизившись до хати, що була чепурніша від инших, ставали по-під вікнами в ряд і починали співати кант. Господарь хати, який небудь старий козак, довго слухав їх, підпершися обома руками, потім прегірко плакав і казав, звертаючись до своєї жінки:

„Жінко, те, що співають школярі, мабуть щось дуже розумне; винеси їм сала та чого небудь такого, що в нас є“. І повна миска вареників летіла в торбу, чималий кусень сала, де-кілька паляниця, а иноді й звязана курка вміщалася разом. Підкріпившись таким запасом, граматики, ритори, філософи й богослови йшли своєю дорогою“... („Вій“).

Так звані „Богогласники“ і були тими збірками, що вміщали в собі всю велику кількість пісень „набожних“ в честь Різдва Христова, Великодня, — найбільших свят християнських,—в честь Богородиці, святого Миколи, а також пісні про страшний суд, смерть та інші теми, навіть на-пів світського характеру. Таким чином по своєму змісту останні пісні єднали специфічну церковну музику зі світською і були тою переходною формою музичного твору, що виходячи по-за церкву відбивала на собі і впливи народніх релігійних поглядів. Всі пісні „Богогласника“ призначалися для виконання їх по-за церквою, для вживання в святочні дні в родинному оточенні. Були часи (половина XIX стол.), коли російський царський уряд, зважаючи на те, що в „Богогласниках“ вміщалися пісні уніяцькі та українські, заборонив вживати їх серед народу, але вже в 1900 році російський

Сінод видає „Богогласник“ в 2-х частинах, хоч звичайно в зміненому проти попередніх видань вигляді. Музичний матеріал пісень „Богогласника“ досі не досліджено *); ми не знаємо точно ні авторів пісень, ні джерел музичних; ми не маємо аналізу тих пісень ні з боку їх мелодії, ні з боку гармонії, ні взагалі з боку музичної форми. Те, що єсть про „Богогласники“, то все торкається їх літературного боку, а не музичного **), про який ми лише в самих схематичних рисах довідуємося з праці П. Безсонова „Калѣки перехожіє“, та й в тій праці про музичний матеріал „Богогласника“ згадується лише між иншим. Як музичний пам'ятник „Богогласник“ має вже той інтерес, що на піснях його можна простежити взагалі ті різноманітні впливи, під знаком яких конструювалися вони, починаючи від суто-народних, з ароматом ще сивої давнини, і кінчаючи мелодіями сучасного утвору, мелодіями, що на-

*) В 1910 році, в Ляйпцігові вийшла праця Витшинського „Пѣснопѣнія Богогласника“, але поскільки в ній розібрано пісні з боку їх музичного матеріалу, — сказати не можна за відсутністю тої роботи.

**) Щеглова С. А. „Богогласник“. Историко-литературное изслѣдованіе. Київ, 1918.

Др. Шурат. Із студій над Почаївським Богогласником. Львів, 1908.

Франко Ів. Южно-русская литература. Енцикл. Брокгауза.

лежать тому чи іншому ченцеві-базиліянцеві. Для історика музики звичайно найцікавіші перші видання „Богогласника“ від 1790 (1791?) р., 1805, 1821-го та 1850-го, тому, що дальші видання його, маючи на увазі певну тенденцію, з плином часу втратили ту оригінальність музичної будови пісень, що така дорога нам в перших виданнях тої книжки.

соло соло соло соло соло соло соло соло
2. Піснь б. на Рождіство Іїзъ Хр҃тѣво.



Два рядки з 1-ої стор. „Богогласника“ першого видання.

Поруч тих псалмів і кантів з „Богогласника“, що так широко були розповсюджені в народі, треба ще зазначити існування так званого „Вертену“; то була легенька ятка, поділена на дві частини—горішню й долішню; в горішньому ярусі відбувалася поважна подія Христового Народження, в долішньому—кумедні сценки з народного життя; вся ця подія вертенної драми перемежалася співами й танцями, збу-

дованими з одного боку на тих же мотивах, що знаходимо їх в різдвяних піснях „Богогласника“ (колядках), з другого—на чисто народніх, або напівнародніх мелодіях, що мали велику популярність серед мас. Вертепну драму виставляли ті самі особи, що взагалі дбали про подібні вистави: то були славні „дяки-піворізи“, школярі, спудеї, бакалярі, що уболишися бездни премудрости, волочилися по всій Україні, шукаючи притулку, дяками, вчителями, попами і т. и. В піворізному „Правилѣ увѣщательному п'яницам“ 1779 р. читаємо між иншим: „Радуйтеся, піворізи, и паки-реку, радуйтеся. Се радости день приспѣвает, день—глаголю—праздника Рождественського зближається. Возстаніте убо от ложей своїх і восприїміте всяк по своему художества орудія, соділайте вертепи, склейте звїзду, составте партесн“... У Ґалаґана в його замітці про український вертеп знаходимо й записи тих пісень, що були супроводом до драматичної події вертепа та до кумедних сцен. Аналізуючи їх музичний зміст та форму, ми досить виразно бачимо на них відгуки тих впливів, що йшли з Київської Академії. Вся та частина „Вертепу“, де відбувалася подія Христового Народження, йшла в супроводі співів хору, що стояв за коном і співав

молитви та духовні канти й псалми, вся музична будова яких, як по мелодійному матеріялові, так і по гармонізації, а також по своєму ритмічному устроєві складалася в досить просту музичну форму, в яку невдалі академісти вкладали свої „творчі“ натхнення. Що до музики танкової, що була головним атрибутом другої частини вертепної драми—побутової, то вона мала цілком народній характер. Всі, оті козачки, краковяки і т. п. ще й зараз можна почути на селі під час весілля, або якогось свята від оригінального сільського оркестру—„троїстої музики“, або просто від якогось дорослого сільського артиста—скрипача.

Світська музика (до Лисенка).

Не може бути сумніву, що українська музика, як витвір окремого індивіду, себ-то витвір не народній—колективний, а художньо-індивідуальний, в своїх вокальних та інструментальних формах існувала з давних-давен. Згадування про загально словянські інструменти музичні знаходимо і в історичних джерелах, як власних так і чужих. Є літописні звістки, що вказують на існування музики на Україні—Русі княжого періоду; так, змальовуючи Святославів похід на болгар, літопис каже: „пойде полк по полцѣ бьюще в бубни, і в труби, і в сопѣлі“; в тому ж літопису маємо цікаве сопоставлення кількості війська князя Юрія Володимировича з кількістю стягів та музичних інструментів (140); в описові боротьби Новгороду з Володимиром також є вказівка, що перша сторона виставила 60 труб, а друга 40 труб та 40 бубнів. Це свідчить не лише про певну відповідність кількості війська до кількості музичних інструментів, а також про далеко цікавіший факт існування військової інстру-

ментальної музики за тої далекої від нас історичної доби. На одному з болгарських рукописів є малюнок, що на ньому змальовано великого князя Святослава Ігоревича на коні поперед „дружини своєї“, при чому де-які ратники трублять в прості, коничного устрою, труби характерного візантійського типу. Над малюнком є підпис уставом п'яни рускія. На старовинній фресці Київо-Софійського собору, що її відносять до XI віку, маємо цілий ряд малюнків „ігрецов“ на флейтах, довгих простих трубах, а також на арфоподібних струнових інструментах. Знаємо, що при княжому почоті було чимало „ігрецов“ на різних інструментах, а також і співаків, що були необхідною приналежністю княжих урочистих „пирів“. „Арабське джерело IX віку—каже проф. М. Грушевський—оповідало про восьми-струнні славянські лютні, гуслі та довгі—на два лікті дудки“ *). Арабський подорожник Ібн-Фацлан в своєму описові похорон багатого руського купця згадує про гуслі, що поклали коло небіжчика. Ще виразнішою вказівкою, що свідчить про існування художньої музики у нас на Україні за тої

*) Мих. Грушевський. Історія України—Русі, т. I.

далекої доби, є постать невідомого нашого рапсода, співця високо поетичної думи про похід князя Ігоря на половців.

Ці всі данні переконують нас в тому, що і в ті далекі від нас часи ми мали вже початки своєї художньої музики, але завдяки повній відсутності будь-яких письмених намяток з того періоду, що виразніше розкрили б нам форму й зміст тих витворів музичних, ми можемо скласти собі де-яке уявлення про них хіба лише шляхом гіпотез порівнянь, висновків по аналогії з тою великою ділянкою творчости музичної, яку ми звемо творчістю народньою. Завдяки тому, що народня пісня повстала ще в ті далекі часи, коли Україна—Русь не жила навіть державним життям, коли обрядовий бік поганського життя, з його великим сприяючим ґрунтом для поетичної творчости і в сфері музичній, дав можливість утворення тих високо поетичних творів народньої творчости музичної, що маємо їх в цілому ряді так званих обрядових пісень, які дійшли і до нашого часу,—ми маємо можливість до деякої міри уявляти собі картину музичного життя нашого народу за найранішої доби його існування, доби, яка крім сухих літописних звісток про нашу музику та оповідань подорожників, дала ще цілий ряд ціка-

вих по своїй поетичній красі легенд, казок, митів, що оповивають початок великого мистецтва,—музик.

Дальші відомости що до світської музики також мало виразні, говорять про особливу верству професійних музик, так званих *скоморохів* (мабуть ми їх маємо і на фресках Св. Софії Київської). Трудно звичайно точно встановити початок *скоморошества* на Україні—Русі, трудно навіть сказати, чи то було явище місцеве, своєрідне, чи заявилося воно у нас під якимсь чужоземним впливом, скоріше за все візантійським. Є наприклад, вказівки, що в Візантії, під час урочистої царської трапези в честь руської княгині Ольги, себ-то ще в IX віці, гостей розважали актори, музики, танцющики й співаки *); можливо, що все те згодом було перенесено й до нас. Відомости, що збереглися про цих представників музичної штуки, кажуть що *скоморохи* користувалися не дуже гарною репутацією що до своїх моральних якостей, хоч і були бажаним, ба навіть необхідним елементом на всяких ігрищах народніх, пирах, весіллях. Такий погляд йшов з боку українського духовенства, що вбачало у всяких забавках

*) Кашкин. Очерк истории русской музыки. Москва.

скоморохів прояви поганського життя народу і суворо забороняло їхню музику, пісні та гри. Але скоморошество жило й існувало досить довгий час. Так, XVI—XVII століття дають нам кілька звісток про розповсюдження співаків та музиків з так званих поборових реєстрів. Правда, „не завжди вони тут фігурують; діло в тім, що польське правительство оподаткувало їх в одній категорії з усякими людьми без постійних занять (Cożni hultaie), і в сій категорії переважно й тонуть дударі, скоморохи, скрипники й інші репрезентанти музики, співу всякої іншої забави. Але часом поборці відкремлювали, їх і тоді маємо про них цікаві дані. Так, при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записано одного дударя, (ausculista) і одного гусяра чи скрипака (cytharedus), в Любачеві одного дударя, в Тишівцях музику. В Луцьку 1583 року записано 5 скрипаків, в Володимирі 3, в Клевані 3 скоморохи, в Сокалі 2 дударі і т. д.“ *). З часом, під впливом переміни умов життя, а також завдяки переслідуванням, що терпіли скоморохи від духовенства та влади, скоморошество потроху завмірало, набираючи інших форм, які збереглися ще

*) Проф. М. Грушевський. Історія України—Руси, т. VI. ч. II.

й до нашого часу, як от лірники, сільські скрипалі і т. и.

З другої половини XVII століття ми маємо вже звістки про цілі музичні організації на Україні, так звані „музиканські цехи“ *). Так, в Києві існував „музикантський цех“, про внутрішню організацію якого довідуємося ми з „выписі з книгъ мѣськихъ... ратуша кїевскаго“ 1728 року. Головні пункти статуту кийвського музиканського цеху, що виданий був цій організації ще року 1677, такі: 1.—Членам цехового братства вільно обірати з поміж себе когось за „старшого брата“. 2.—Музики повинні брати за свою працю помірну платню, а не дуже велику. 3.—Приїзжі та мандруючі музики, а також і місцеві кийвські, що не входять до складу братства, не повинні грати ні на весіллях, ні в „дворах мешанских, а нѣ в шинковних домах“. 4.—Коли хто будь з цехових музик умовиться за певну платню грати десь на весіллі, а другий, „учинивши перешкоду, тому ж господару за меншу суму поднялсе отиграти веселе, теди за доводом слушним последни, дармо играти веселе будет, а гроши умовленные до скринки братское музичкое брати назначено и поз-

*) А. Назаревскій. Къ исторіи Кїевскаго музыкантскаго цеха. Кїевъ, 1913.

волено“, 5.—Коли хто з музиків забажає вступити до брацтва, то повинен внести не більше талера. 6.—Всі цехові музики мусять по першому наказові старшого братчика збіраться на сходку. 7.—Кожної п'ятниці всі вносять до брацької каси по восьми грошій („по осмаку“), „жебы с того в церкви соборной Успенія Пресвятой Богородицы свеча на фалу Божію горела“. Таким чином, ми бачимо, що організація київського музикантського цеху дуже подібна до організації взагалі всіх цехів, що існували тоді по містах та містечках України. З наведених пунктів „ухвали“ київського музикантського цеху цікаво зазначити досить великий розмір вступного внеску (талер), що свідчить про гарні прибутки як цехових братчиків, так і взагалі всіх осіб, що взяли собі за ремесло музику, а тим самим, то єсть гарний показчик досить широкого вживання музики серед мас міського населення. Про останнє ми маємо відомости ще й з інших джерел; так, в 1768 році київський магістрат має при своєму збройному корпусі постійний оркестр, що грав щоденно ранком та увечері зорю... „Магістрат ухвалив мати власних магістратських музик, в кількості 16 чоловіка, утримувати для них капельмейстера і спеціальну школу за для постійного ком-

плектування мійської капелі“ *). Музикам того оркестру було призначено постійну платню, для них було зроблено церемоніальні (урочисті) та звичайні вбрання. На утримання та освітлення школи, а також на ремонт одягу музиків та інструментів ухвалено було відчисляти щорічно по 300 карб. з мійських прибутків. Мабудь той же оркестр в певні години з балкону ратуші розважав киян своєю грою...

Звичайно, треба думати, що комплектування того оркестру не обходилося без допомоги музикантського цеху, як фахової організації, що скоріше могла організувати подібні інституції.

Приблизно в тому—ж часі (кінець XVII—початок XVIII століття) в Кам'янці на Поділлю існує скрипичний цех **); але точних звісток ми не маємо—чи то був цех музик—скрипалів, чи то був цех ремісників, що виробляли скрипки; останнє більш правдоподібне вже тим, що такий цех існував серед армянського населення, яке для музики скоріше стало-б вживати своїх національних інструментів. Але і в тому, і в другому разі цікаве саме явище існування

*) Киевское представительство прежнего времени. Киевская старина. 1882. № 5.

**) Труды Историко-Статистического Комитета. Вып. X. Кам.-Подольск, 1904.

подібних організацій, що єсть показчик широкого вживання та розповсюдження музики.

В пізніші часи, коли Україна поволі підпадала під владу московських царів, ми бачимо як уряд московський звертає свою увагу и на музичні здібности українського народу з метою використати ті здібности для своїх потреб. Так, наприклад, від початку XVIII століття ми маємо цікавий ордер „правителя Малороссіи“ А. Румянцева про засновання співацько-музичної школи в Глухові:

„Въ войсковую генеральную канцелярію
предложеніе.

Понеже по именному ея императорскаго величества указу повелѣно учредить въ Глухове небольшую школу при одномъ реинтѣ, которой бы въ пеніи четвероголосномъ и партесномъ былъ совершенно искусенъ, въ которую набирать со всей Малороссіи исъ церковниковъ и съ коза-чихъ и мѣщанскихъ дѣтей и съ протчихъ и содержать всегда в той школѣ одъ двадцати человѣкъ, а притомъ сыскавъ искусныхъ мастеровъ изъ иностранныхъ и малороссіянъ и оныхъ учениковъ обучать и струнной музыки: того радъ войсковою генеральной канцеляріи, куда надлежитъ,

подтвердить, дабы реинта такого, которой бы чотыреголосному и партесному пенію действительно был искусенъ и другихъ также бы кто школьниковъ и струнной музыкѣ обучать могли, сыскать и сыскавъ присланы бѣ были ко мнѣ, а содержены они будут на казенномъ коштѣ.

А. Румянцев.

Декабря 27 дня, 1737 г.

Переяславль (№ 9254)“.

І цю школу було засновано, розроблено для неї штати й положення (статут).

Далі, за часів Катерини II-ої, фаворит її кн. Потьомкін носитья з думкою про заснування в Кременчуці Музичної Академії, де посаду директора запропоновано було нашому славному композиторові Березовському, що тоді був-що йно повернувся з Італії. Але та думка за смертю її ініціатора не була здійснена і Академія лишилася тільки на папері, а перший директор її скінчив життя самогубством, не діждавшись кращої долі для себе та свого таланту.

Оце невеликі кількістю данні, що ними намічалися певні шляхи розвою музичної культури на Україні, шляхи своєрідні, оригінальні і разом з тим досить близькі до

культури європейської. Але з половини XVII століття Україна під державною рукою московських царів пішла зовсім іншими шляхами, що далі то більш втрачаючи найоригінальніші свої риси, найбільш своєрідні й типові свої відзнаки. Забувалися поволі національні мелодії,—їх вже не співали серед української інтелігентної верстви, бо та верства потягла до Москви за тими привилеями, що їх щедрою рукою роздавав московський царський уряд тим, хто допомагав йому в його впертій боротьбі з українською культурою; замовкли повні краси своєрідні співи українського народу, не чути стало їх по великих містах України; на зміну їм прийшла російська культура і принесла для української музики спершу казармену пісню москалів, що рос-ташувалися по всьому терені землі української, а потім цілий ряд „душещипательних романсів“ цілком російського гатунку... Через це й зробилося так, що українська оригінальна мелодія залишилася лише на селі, де й заховувалася, викохувалася серед співучої маси сільського населення; місто ж в своїй музичній еволюції дійшло врешті до таких „шедеврів“, як „Реве та стогне Дніпр широкий“ на мелодію відомого російського романса „Не брани меня, родная“, або вва-

жало за саму справжню українську художню музику твори, подібні до „Скажи мені правду, мій добрий козаче“, витвір німця-музикуса, що влучно підробився під смак музиціруючої української інтелігенції.

Але й на цьому, здавалося б, безпросвітному шляху подибуємо ми приємні явища, що свідчать про те, як і серед товщу всяких непереможних перепон пробивається живий струмок справжньої народної мелодії, вбраної в більш-менш красиву художню форму; вони нагадують нам про стремління до створення своєї самостійної національної художньої музики, яка завмирала, але не вмерла.

Назвемо тут імена Артемовського, Ніщинського, Аркаса, Заремби, Малашкіна та інших, що в своїй музичній творчості, цілком ідучи за віком, не творять ще чогось оригінального, виразно-індивідуального; їхні твори—то твори в більшості дилетантів-музик, над цей рівень вони безсилі піднятися, але вже в них бе жива вода правдиво чудової народної мелодії, що потім з такою силою виявилась в творчості М. В. Лисенка. Всім цим його попередникам бракувало свідомого розуміння свого мистецтва, а звідси й легко-важне—аматорське відношення до нього.

Артемівський, Семен Степанович, не біж відомого українського письменника. Народився на Київщині в Черкаському повіті. За молодих років поїхав до Петербургу вчитися співу, а звідти його післано було до Італії. Коли Артемівський повернувся з Італії, його було прийнято до оперної трупи Імператорського театру, де протягом р. р. 1842—1864 він виконував головні ролі в де-яких операх. Тут же в Петербурзі він бував в українських гуртках, де зустрічався з Костомаровим, Шевченком, Кухаренком та іншими. Це знайомство, а також взагалі любов до свого рідного зробили те, що р. 1863 з'явився „Запорожець за Дунаєм“ опера Артемівського. Звичайно, до справжньої опери, як окремої музично-драматичної форми їй далеко,—це власне оперета, а не опера. Музична вартість її досить невелика—це цілком ділтантський твір аматора-співця. Але ми повинні зазначити, що у „Запорожцеві за Дунаєм“ майже вперше залунали зі сцени справжні українські мотиви—и в цьому іменно полягає все значіння опери для історії української музики.

Окремі номери „Запорожця“ і досі не втратили своєї привабливості: нагадаємо романс „Місяцю ясний“ та дует „Чорної хмарою“.

Помер Артемовський у Москві 1874 року.

Ніщинський Петро Іванович (1832-1896), автор відомої музики до Шевченкового „Назара Стодолі“. Син сільського дяка, дитячі роки свої прожив Ніщинський в рідній йому Україні; йому звичайно знайомі були мотиви рідних пісень, він добре знав побут свого народу, його історичне життя. Все це мало свій вплив на будучого музику і через деякий час виявилось в прекрасних композиціях.

Із творів Ніщинського головне місце безперечно належить „Вечорницям“, музиці, що звичайно вставляється до Шевченкового „Назара Стодолі“. В цих невеличких музикальних номерах ви зразу відчуваєте національний колорит, ви по-де-куди почувєте саму справжню народню мелодію („Віють вітри ще й буйнесенькі“). Сцени ці скомпоновано для сольних голосів, хору й оркестру. Кращі номери в них хорові, сольові значно слабші, оркестровий же супровод зовсім простий і в смислі художньому жадної цінности не має. Крім „Вечорниць“ від Ніщинського маємо ми ще дві думи: „Про Байду“ та „Про козака Софрона“.

Микола *Аркас*, славнозвісний автор „Історії України“, народився 1852 р. в Ми-

колаєві, в заможній аристократичній семьї. Батько його був командиром чорноморської флоти й портів, мати походила з старого козацького роду Богдановичів. Батьки Миколи дали йому дуже гарне виховання, а українське оточення з дитячих років породило в ньому любовні симпатії до всього українського. Та гаряча любов до свого рідного, українського і особливо до пісні народньої, до національної музики привела до написання опери „Катерина“ на сюжет Шевченкової поеми під тою ж назвою. Оперу вперше виставлено у Москві 1899 року українською трупною Кропивницького і з тої пори вона не зходить з репертуару українських сцен. Виставлялася вона також і в Галичині.

Цілком зрозуміло, що трудно чекати від автора ділетанта-музики чогось особливого в тій опері; вона не дає чогось нового ні з боку форми, ні з боку музичного змісту; все звучить приємно, часто навіть тепло й красиво, але взагалі ординарно.

Не перераховуючи творів інших композиторів,—вони не мають особливого значіння, —лише назовемо де-кого з них; це—Бонковський, Владислав Заремба, що написав більш ніж 30 пьєс на слова Шевченкового „Кобзаря“, в яких иноді проглядає україн-

ський колорит, Коціпинський— записувач та збірач українських народніх пісень, Малашкін. Всі вони творчість свою обмежили головним чином вокальною музикою.

Ось ті композитори, як що можна їх так назвати, що роблять першу спробу вивести нашу музику перед широкий світ, підняти її від сирових хоч і чудово-прекрасних форм народньої пісні до тих чи інших форм художньої музики. Може вони мало зробили в тій справі, може у них не було певних даних для цього, але значіння має вже те, що від них ішли перші спроби, вони підготовлювали ґрунт для справжньої художньої української музики; вони в своїй творчості, оперуючи дрібними музичними формами, тим самим накреслювали шлях розвою нашої музики, шлях, що для них саміх був закритий через їх ділетантське відношення до своєї штуки, але яким пійшов славний М. В. Лисенко, творчість якого почалася майже одночасно зі згаданими музиками.

Не можна обминути тут ще й факта впливу наших національних мелодій на творчість композиторів, що так уславили себе на полі руської музики. Нагадаємо Глінку з його співами-піснями „Гуде вітер вельми в полі“ та „Не щебечи соловейко“, а також спроби його написати оперу на сюжет

„Тараса Бульби“; Чайковського—пьєси на українські теми, як от „Журавель“; Серов—його пьєса: „Ой, послушайте, ой, повідайте“, „Максим козак-Залізник“; Мусоргський з його недокінченою оперою „Сорочинський ярмарок“, де єсть чимало музичних тем українських народніх пісень; Петро Сокальський, автор історичних опер на українські сюжети та відомий дослідник руської й української народньої музики.

Розвиткові української музики, власне, більшій зацікавленості до неї допомогли українські співацькі товариства та національний театр. Вперше ці товариства закладалися по вищих школах України та духовних семінаріях, де українська молодь, закохана в свою пісню виносила її на широкий шлях прилюдного ознайомлення громадянства через концерти студенських хорів. Ми знаємо такі хори в Києві, під орудою Лисенка, Кошиця, в Харкові, Полтаві та ще по деяких містах. По російській революції 1905 року закладаються музичні товариства „Бояни“ в Києві та Полтаві; Галичина ж давно вже має майже по всіх містах співоцькі „Бояни“, що несуть українську пісню до широкого загалу.

Не можна не відзначити також значіння в історії української музики де-яких аматорів панів, що мали у себе власні капелі,

як хорові так і інструментальні. Ще в до-реформені часи ми маємо музикантів та співців у Сахно-Устимовича, Родзянок, Олексієва, Бузановського, кн. Лопухиної, Галаґана та инш. Вони зберігали у себе часто найцікавіші пам'ятки української музичної штуки; завдяки їм ми маємо, наприклад, такі речі, як музику до вертепної драми по партитурі XVIII століття.

Початок існування українського театру можна віднести до 1881 року, коли М. Л. Кропивницький, „батько українського театру“ разом з Ашкаренком заклали в Кременчуці українську трупу. З тої пори і по теперішній час розвиток українського театру продовжується безупинно. В останні часи навіть виникла думка про заснування державного українського оперного театру *), але політичні події не дали можливості здійснити цю думку в тих межах, як то передбачалося. Імена Алчевського, Мишуги, Дідура, Донця, Микіши, Литвиненко — говорять за те, що ми маємо і своїх оперних співаків та співачок і, звичайно, діло може недалекого майбутнього — утворення національної української опери.

*) В останні часи, коли на Україні установи-
лася влада Радянська, в Києві засновано „Україн-
ську музичну драму“.

VI. Музика в Галичині.

Історичні обставини спричинилися до того, що український нарід, втративши свою державність, підпав під панування сусідніх держав, якими були Литва, Польща й Москва. Тим самим в своєму розвитку залежав він від тих різних умов, що склалися в звязку з приналежністю його до тої чи иншої держави. Вливши в чужу державну організацію, український нарід не міг не почувати на собі її культурних впливів; не будучи хазяїном в своїй землі, український нарід не міг творити життя так, як того він бажав.

Сталося так, що державні кордони між Австрією й Росією поділили землю українську на дві нерівні частини: більшу, що відійшла до Росії й меншу, що належала Австрійській монархії; до останньої належали такі українські землі: Галичина, східня Буковина, Угорська Україна.

Конституційний лад австрійської держави дав можливість українському народові до певної міри вільно розвивати своє культурно-

національне життя іще спричинилося до того, що Галичина, де купчився найбільш свідомий український елемент, скоро стала центром українським не лише для Австрії, але й на всю Україну. Ми бачимо, як повстають там різні наукові заклади, при Львівському Університеті засновуються катедри українознавства; був навіть час, коли Галичина була на передодні заснування свого власного Українського Університету. Органи преси давали широкий простір розвиткові в усіх галузях культурного життя. Коло Наукового Товариства імени Шевченка у Львові купчилися всі найвидатніші наукові українські сили, які сприяли тому, що це Товариство скоро стало українською національною науковою Академією, до голосу котрої прислухалися навіть наукові інституції Заходу.

Звичайно, що й розвиток музичної штуки проходив під більш сприяючими умовами ніж в інших землях України. Але все-ж не зважаючи на це тут помічаємо більшу продукцію що до кількості музичних творів, а не як не в розумінні їх якості; багато композиторів, багато творів і мало яскравого, виразного; все носить відбиток блілого ділентантизму і лише в останні часи завдяки творчості С. Людкевича, що має досить виразну композиторську індивідуальність, сильну й талановиту,

українська музика в Галичині, треба думати, проб'є собі шлях до загально-європейської музики в кращих її формах.

Перші найбільш виразні прояви музичного життя на Галицькій Україні вийшли з тої верстви, яка взагалі вела перед в культурному житті Галичини—з духовенства; в мурах духовного семинара виховувалися майбутні музик. Там жила національна думка, там виховувалася любов до своїх національних святощів, там росла і загартовувалась свідомість українця, що вступав на шлях загально-людської культури з гарячим бажанням зайняти в ній відповідне здібностям свого народу місце. Сорокові роки XIX століття дають нам двох видатних галицьких музик Михайла Вербицького та Івана Лавривського. Лінія творчости цих двох композитів не виходить за межі вокальної музики і то в більшості хоральних (хорових) форм. Інструментальна музика не існувала тоді в Галичині, а талант Лавривського та Вербицького не був остільки значний і сильний, щоб творити в нових формах інструментальної музики; тим більш, що їй відповідні обставини сприяли цьому: в той час, коли хор можна було скласти в будь-якому українському гурткові, сил для організації оркестру майже не було зовсім. До того-

культивування форм інструментальної музики передбачає компониста досвідченого у всіх галузях музичної техніки до найвищих її форм включно, чого як раз бракувало і Лавривському, і Вербицькому, що не пройшли певної музичної школи, а все своє музичне знання придбали шляхом автодидактичним, з різних німецьких підручників музичних, користуючися лише час від часу вказівками більш освічених музик-спеціалістів, як от чеха Нанкого та італійця Льоренца. Звичайно, що це все не могло не відбиватися і на творах згаданих композиторів, простих, як по своїй музичній формі, так і по тих засобах, що вживали композитори: проста будова, часто до одноманітності симетрична, безпретензійна мелодія в такому ж гармонійному вбранні, перевага мінору над мажором—ознака ділетантської натури—невиразний загальний колорит, в якому часто тоне навіть красива щиро народня мелодія, закута в сірі одноманітні музичні форми з певними відгуками хоральної церковної музики в смислі самої будови твору,—ось зовнішні прикмети творів Лавривського та Вербицького. Але все-ж їм не можна відмовити в тому, що вони винесли свою рідну мелодію на світ Божій, одягли її в культурне

вбрання, відповідно своїм силам і показали, що музика наша варта того, щоб її культивувати,—в цьому найбільша заслуга цих двох композиторів. Найбільш видатні твори названих композиторів, що й досі не сходять з репертуару різних хорових організацій такі: у Лавривського—„Осінь“ — велика хорова композиція для чоловічого (є аранжировка і для мішаного хору), проста, мелодійна, написана не без теплоти й натхнення, „Заспівай, мій соловію“ — чоловічий хор, перероблений О. Нижанковським для мішаного хору, „Козак до торбана“, „Річенька“; крім того Лавривський написав твори для церковного вжитку, псалми і т. н.; залишилося ще від цього композитора дві опери. Вербицький більш продуктивний в своїй творчості; після нього лишилося багато (по-над 30) композицій для хору, з яких більш відомі „Пісня жовніра“, „Ода до місяця“, „Тихий вечір“, „Заповіт“. З іншого музичного скарбу Вербицького треба згадати 12 оркестрових рапсодій на українські теми, а також чимало оперет („Підгір'яни“, „Галя“, „Панщина“ і др.); як і Лавривський, залишив Вербицький кілька композицій для церкви: цілі служби Божі, а також окремі богослужебні співи.

До тої ж генерації треба віднести й Виктора Матюка, музичні здібности якого не

підіймалися вище рівня його попередників; але в музичній діяльності Матюка треба відмітити факт більш свідомого студіювання української народної пісні, бажання не лише бавитися нею, але учити й записувати ці народні скарби. Матюк видає кілька збірок зібраних та гармонізованих ним українських пісень, а під кінець життя, ми бачимо Матюка в Комитеті для збирання українських народних пісень при видавництві *Volkslied in Oesterreich*. Оригінальна творчість Матюка не виходила за межі вокальної музики; форми простої пісні, як в солоспівах так і в хоральних творах, елементарні музичні засоби, перевага мелодії над гармонією,—ось ті риси, що характеризують Матюка. З окремих композицій його відмітимо „Цвітка дрібная“, „Руська пісня“, „Первий акорд душі“. Не зостався чужим Матюк і театрові; для нього він написав оперети „Нещасна любов“, „Капраль Тимка“, „Простак“ та інші.

До цього-ж ряду композиторів треба віднести Остапа Нижанковського, що трагічно загинув в 1919 році під час польської інвазії на Галичину. Вславився він як композитор, талановитий диригент і невтомний організатор музичного життя в Галичині. Самоук в музиці, Нижанковський весь час мрі-

яв про більш систематичну музичну освіту; він листується зі славним Лисенком, збирається до нього в Київ, щоб систематично студіювати музику, але життєві умови склалися так, що ці мрії молодих років залишилися лише мріями—Нижанковський став пан-отцем. Але й під рясою священика не покидає він музики. В Бережанах засновує він співацьке Товариство „Боян“, улаштовує цілий ряд концертів, де виступає сам яко диригент, на чолі хорів вітає славного Лисенка в його ювілейному поході 1903 р., його ж проводить він до вічного спокою у Києві. За часів диригентури у Львові видає „Музичну бібліотеку“, наклад якої цілковито розійшлися. Композиторське надбання Нижанковського невелике, але все, що написано ним, не зважаючи на загальний колорит дилетантизму, що окутує його твори, приваблює щирістю, теплотою. Для чоловічого хору Нижанковським написано „Вечірня пісня“, „Гуляли“, „Новітня Січ“ і др. „Минули літа молодії“, „Ах, деж той цвіт“, „І молилась я“, „Отамане, батьку мій“, „Ох, не забудь“—найулюбленіші з його солоспівів; крім того Нижанковським написано два дуети „До ластівки“ та „Люблю дивитись“. Багато праці поклав Нижанковський по аранжировці та гармо-

нізації народніх пісень, а також хорів Вербицького та Лавривського; з інструментальних творів є його коломийка для фортеп'яна „Вітрогони“.



Остап Нижанковський.

Замітною постатю на полі розцвіту української музики в Галичині, але також з тої самої формації ділетантів є Анатоль Вахнянин, в своїй музичній діяльності дуже подібний до О. Нижанковського. Також як і всі його попередники перші основи музичної науки одержав він в духовній школі, а саме—в греко-католицькій перемиській катедрі, де в часи гімназіяльних студій співав в гімназіальному хорі. Під керівництвом катедраль-

них диригентів та навчителів співу студіював Вахнянин музику, користуючися їхніми порадами; форми хоральної музики були йому зразками, на яких повіряв він свої музичні знання. Тамож у Седляка учився Вахнянин гри на скрипці. Вступивши до Львівського духовного Семинару продовжував він своє музиковання, віддаючи багато часу диригентурі в семинарському хорі. Одначе, найбільше значіння Вахнянина полягає власне не в його творчій музичній діяльності, що не означається нічим виразним, а в великих організаторських здібностях його, в тій невтомній праці, що лишила по собі значний слід в заснованих Вахнянином музичних товариствах „Торбан“ (1870), де була закладена і перша музична школа, „Львівський Боян“ (1891)—співочьке товариство, де сам він був довгий час диригентом його. Йому ж належить честь першого організатора „Вищого Музичного Інституту імени М. В. Лисенка“ у Львові, якого до кінця свого життя він був директором. В 1903 році закладає Вахнянин „Союз співацьких та музичних товариств“ і організовує рухомі концерти по галицьких містах.

Почуваючи брак систематичної музичної освіти, Вахнянин весь час звертається за допомогою до фаховців —музик Гуневича

та Яна Галя, що почасти розкривали йому тайни музично-композиторської техніки. Артистичний доробок Вахнянина як композитора небагатий: кілька хоральних творів, кантат, збірники народніх пісень з власною гармонізацією і нескінчена чотирьохактова опера „Купало“—ось усе, що залишилося від композитора



І. Воробкевич.

З менш відомих музик того ж ділетантського типу назовемо Йосипа Кишакевича, Кириловича, Кумановського, Купчинського та других.

Трохи иншого складу, иншої формації є слідуєчий ряд композиторів, що відкривається постаттю буковинця Ісидора Вороб-

кевича, не менш знаного і як поета. На зміну ділетантизму приходять більш свідоме відношення до музичної штуки, а навіть з'являються композитори, що цілком віддаються музичній справі, роблячи з неї свій фах (Д. Січинський). Перші музичні студії почав Воробкевич в рідних Чернівцях, де по закінченню своєї освіти у Віденській Консерваторії став професором співу та музики в духовнім семінарі та гімназії. Закінчена музична освіта добра вихованість на найкращих музичних творах європейської музики дали більш простору власній творчості Воробкевича, яка відійшла від улюблених мелодійних зворотів його ділетантуючих колег, від примітивізму їхніх форм та засобів. Німецька музична школа звичайно залишила свій слід на творчості композитора, але все-ж не постільки, щоби затемнити теплий ліризм і характерні ознаки чистої української мелодії. Німецька школа, німецькі зразки полекшили самий процес творчості композитора, даючи цілий ряд готових форм і формул західньо-європейської музики, даючи можливість легкого орудування тим великим запасом музичних засобів, що їх мала вже європейська музика. Але все-таки треба сказати, що талант Воробкевича не був остільки значним, щоби на його тво-

рах можна було побачити сильну художню індивідуальність; те що він лишив—скоріше робота освіченого музики, ніж творчість художника-композитора. Це видно і на хороших творах його, між якими найкращі ті, що написані на слова Шевченка, це видно й на тих творах, що написано до власних поезій. Є у Воробкевича і пьєски до театру: „Гнат Приблуда“, „Новий двірник“, „Блудний син“, „Осліплення Василька“ і др. Цікаво одмітити про складені Воробкевичем теоретично-музичні підручники, а також заложення ним в Чернівцях „Akademia orthodoxa“ для реформ греко-католицької музики.

Слідуючим репрезентантом української музики в Галичині був Денис Січинський. Зовнішні факти життя цього музики нескладні і могли б зовсім не звертати нашої уваги, як би на них ми не спостерігали того прикрого явища в відношенні громадянства до свого художника, яке означається цілковитою байдужістю до композитора та його творчости. Навіть більше: перші художні кроки Січинського викликали цілком негативне відношення до нього і принесли йому назву „слабкого“ композитора.

Народився Січинський р. 1865 в. Ключинцях, Гусятинського повіту. Початкове студіювання музики почав у Л. Левицького

і Вайгнера в Тарнополі, а потім у проф. Вшелячинського. Гармонію, контрапункт та музичну форму проходив у проф. Мікульського, колишнього учня Шопенового — така музична освіта Січинського. Перші спроби



Д. Січинський.

компонувати почав Січинський ще за часів гімназіяльних; то були невеличкі хоральні квартети, композиції на цитру, гармонізації народніх пісень. Але в міру ознайомлення композитора з технікою музичної творчости поширювались і творчі змагання

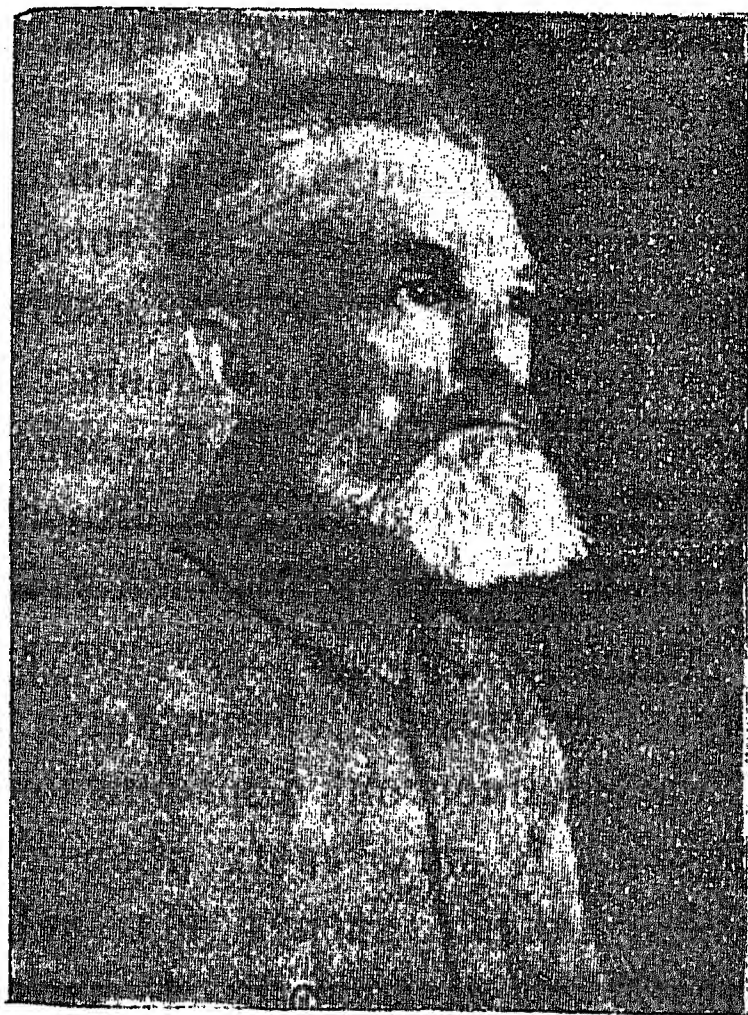
Січинського; через де-який час він пише свою першу велику композицію, рід кантати, хоральний твір в супроводі оркестру „Дніпро реве“; за тим пішла ціла низка творів, як великих, подібних до названого („Лічу в неволі“, — „Минули літа молодії“) з оркестровим супроводом, так і творів значно менших по своїй формі: мужеські хори, аранжировки народніх пісень, ціла серія фортепьянових „Пісень без слів“, дві сімфонічних поеми на оркестр, опера „Роксолана“ і значна кількість солоспівів, якими власне і здобув собі слави Січинський. В останні часи (вмер Січинський р. 1909) він був найбільш популярним, найбільш улюбленим композитором; його романси у всякому разі домінували і на концертній естраді, і серед галицької інтелігенції співців-аматорів.

В творчости Січинського багато приваблиючих рис; це симпатичний і серйозний талант. Ясність та краса мелодійного малюнку, щирість та теплота патетичних уступів мелодії і разом з тим доступність та простота музичної думки — все це робить Січинського музикою-художником, цілком зрозумілим для нашого загалу, близьким йому по настроях і по тій легкості, з якою проникають його мелодії до нашого серця. Твор-

чість його легка й безпосередня; спів його ллється вільно й красиво композитор приваблює вас не тільки щирістю свого настрою, але часто й красою чисто музичних ресурсів. Перед слухачем розкривається поетична натура, ніжна й чула, може трошки сентиментальна, але завше щира в своїх музичних почуттях, в своїх зворушливих пориваннях. Загальний настрій його музики і особливо пісень переважно мінорний і навіть там, де композитор починає свій спів світлим тоном мажору,—через де-кілька музичних фраз, що просвітлюють загальний мінорний фон, співець знову повертається до своєї рідної сфери—мінору, суму жалю, тоски; а звідси й де-яка одноманітність в прийомах музичної техніки: трафаретні звороти мелодії та гармонії, як от вживання скоків на малу сексту в найбільш патетичних місцях, зменшеного септакорду і т. и., що иноді наближає Січинського до першої (ділетантської) категорії композиторів.

До згаданих двох музик треба віднести ще Лопатинського, що вславився jako композитор вокальної музики. Ціла низка солоспівів до слів українських поетів (кращий „Ах, кільки струн в душі звенить“), музика до 3-актової комедії „Свекруха“, комічна опера „Еней на мандрівці“, що

виставлялася в Чернівцях, а також по деяких більших містах Галичини, де користувалася повним успіхом, нескінчена опера



Я. Й. Лопатинський.

„Оксана“, початок музики до фантастичної опери „Казка скал“, лібрето до якої складено самим композитором, кілька фортеп'янових дрібничок—ось що маємо ми від цього композитора; Ярославенка, популярного галицького диригента й композитора (хорові, сольові й фортеп'янові твори); згаданого вже вище Філ. Колессу (хорові

твори на мотиви українських народніх пісень); Вахнянина Богдана, Топільницького та інших.

Окремо стоять др. Людкевич Станислав і Барвинський Василь, що йдуть з духом сучасної європейської музики, даючи в своїх творах досить виразні індивідуальні творчі риси, завдяки яким є можливість говорити навіть про власний стиль композитора. Др. Людкевич ученик директора Львівської консерваторії, М. Солтиса та Цемлинського у Відні, і в цей час він є директором „Музичного Інституту імени Лисенка у Львові“. З його творів найбільш заслуговують уваги хоральні композиції, написані в більшості з акомпаніментом фортеп'яновим або оркестровим. В цих своїх творах Людкевич вийшов далеко вперед від усіх своїх попередників та сучасників. Красиві оригінальні теми, їх уміле і тонко-художнє проведення в найкращому музичному одягові, де фарби гармонійні так художньо переплітаються з контрапунктичними визерунками мелодії. Усе збудовано так, щоб в музиці дати рельєфне враження цільного малюнку, або навіть картини, сгрупувавши для цього всі музичні засоби в стройну колоритну музичну форму. Тут Людкевич є наслідувачем тої групи композиторів, що культи-

вують так звану програмову музику. Творчість цього композитора обіцяє багато, бо не аби-який талант дано йому, а закінчена



Д-р С. Людкевич.

музична освіта цілком застерігає його від того музичного примітивизму, що так багато його взагалі в галицькій музиці. Досі найбільш знаними його творами є „Вечір в хаті“, „Ой, Морозе, Морозенку“, „Косар“, „За Дорошенка нашого пана“, „Дністрованка“, „Гагілка“, цілий ряд народніх та популярних пісень в високо-художній обробці; крім того, у Людкевича багато є ще зовсім не надрукованих творів. Треба відмітити також діяльність Людке-

вча як музичного теоретика, дослідувача та критика; в цьому напрямкові ми одмітимо його роботи: студія над конструкцією народніх пісень, уміщена в передмові до XI-го тому „Етнографічного Збірника“ Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, редагування народніх українських пісень з Поділля й Холмщини, окремі статті по часописах, присвячені тому чи иншому музичному питанню.

З наймолодших українських композиторів треба вказати на Нестора Нижанковського, сина Остапа Нижанковського, та Михайла Гайворонського, бувшого капельника Українського Січового Війська.

На полі музично-літературному крім згаданого вже С. Людкевича найвидатніша і може єдина для всієї української музики є постать проф. Філярета Колесси, що дав багато розвідок та студій, головним чином з царини української народньої музики. В його особі ми маємо музику-вченого, що своїми дослідками може цілком дорівнятися найкращим науковим силам, які працюють на полі літературно-музичнім. Найважливіші роботи проф. Ф. Колесси є слідуєчі: „Про музичну форму дум“, „Варіанти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і групуване“, „Про музичну форму

українських народніх пісень з Поділля, Холмщини і Підляся“, „Ритміка українських народніх пісень“—велика й дуже цінна праця, „Огляд українсько-руської народньої поезії“, „Погляд на теперішній стан пісеної творчости українського народу“ (реферат), „Наверстоване і характеристичні признаки українських народніх мелодій“, „Микола Лисенко“—некролог, „Народній напрям в творчости Лисенка“ та ще де-що уміщене на сторінках різних періодичних видань.

В останні роки виявив себе цікавими розвідками з поля історії української музики Осип Залеський; звертає увагу його етюд „Погляд на історію української музики“.

VII. Микола Віталієвич Лисенко.

Життя. Надаючи велике значіння мистецтву в житті народу, в його культурному поступові, ми повинні прийти до того висновку, що як би оригінально й широко не складалося воно, але без обміну думками, без культурних взаємовідносин цього народу з іншими націями, цей поступ буде неможливий. Тільки тоді народ буде культурно-міцний, коли в ньому є здібність і бажання перевіряти самого себе життям інших націй, коли він в своєму розвитку буде прямувати до тих культурних здобутків, що досягнули вже його сусіди, котрі мають культурні цінності давніші і тому більш удосконалені. Це має особливо велике значіння для тих народів, що, маючи цінні й оригінальні культурні скарби в сировому, так би мовити, виді, тільки починають перетворювати їх у вищі художні формування. Україна в даному разі стоїть як раз на тій точці свого культурного розвою, коли для неї повстає велика потреба в обміні та запозиченні культурних цінностей від її су-

сідів; але щоб повести націю всесвітнім культурно-життєвим шляхом треба, щоб та нація висунула індивідів сильних духом,



М. В. Лисенко.

розумом, волею, талантом,—індивідів, що повели-б свій нарід дорогою вселюдських культурних здобутків. Одним з таких індивідів на полі української музики і був славний Лисенко, якому в історії української культури належить найвидатніше місце, а для музики української ім'я його набирає просто епохального значіння.

Гріг для Норвегії, Глінка для Росії, Сметана для Чехії, Шопен для Польщі — були тими художниками, що піднесли музику свого народу до рівня музики все-

світньої; те саме зробив для України Лисенко. Звичайно, порівнюючи Лисенка зі згаданими художниками, треба розуміти творчість його не в абсолютному її значінні,— до генія Глінки, Гріга або Шопена творчість Лисенкова не піднялася, але для української музики, для створення національної художньої музики свого народу— тут значіння Лисенка навіть переростає значіння всіх згаданих художників. Отже, треба подивитися, наприклад, на Норвегію— до Гріга там була вже своя художня національна музика: ми знаємо Оле Буля, цього норвежського Паганіні, заклавшого в Бергені національний театр, знаємо Хальфдана Кьєрульфа, одного з найвидатніших представників норвежського романтизму в музиці, знаємо Свендсена, Нордраака та інших. В Росії до Глінки був вже Верстовський з його оперою „Аскольдова могила“, Алябєв, Вільбоа та інші представники епохи дилетантизму, до якої належав і сам Глінка з початку своєї творчості. Те саме було в Чехії до Сметани, в Польщі до Шопена і зовсім не те було у нас до Лисенка. З видатніших творів, хоч трохи могли-б говорити про існування у нас художньої музики можна згадати хіба тільки „Запорожця за Дунаєм“ Артемовського, але-ж, звичайно, ця оперета ще не творить української художньої музики.

Отже, тим яскравіше виступає перед нами постать художника, що в своїй творчості дав нам зрозуміти душу народню через його власні, народні музичні багатства, перетворивши їх в цінні й художні твори національної музики. А тому ми сміливо можемо поставити ім'я Лисенка поруч і таких світових художників звуку як Глінка, Гріґ, Шопен, Сметана, Сібеліус—що в сфері музичній утворили цілий ряд нових національно музичних шкіл, підняли до високого рівня художності музичні здобутки свого народу.

Лисенко, будучи співцем-художником свого народу завше старався о підняття його музики до рівня художності. Він добре розумів, що безпосередня народність, розуміючи це слово в його етнографічному змісті, не може існувати в мистецтві. Народня мелодія в своєму початковому, первісному вигляді є лише сирий матеріял, що потребує оброблення і в художника—музики вона викличе й художню гармонію, і відповідну загально-художню форму всього твору, тоді як звичайний музика підпише під нею гармонію звичайну, банальну; але-ж і той, і другий в своїй роботі виходитимуть з одного пункту: народньої мелодії; і вся велика різниця тут полягає в тому, що перший є талант, дру-

гий звичайний музикус, перший розуміє свою працю як творчість, другий—лише як працю; для першого, врешті, оригінальність національно-музичного малюнку впливає на все його музичне почуття, на всю його музично-психичну організацію і дає напрям його музичній культурі і тим самим створює з нього індивіда з оригінальним обличчям, для другого—народня мелодія лишається ординарною послідовністю звуків і нічим иншим. Але й талант, який би великий він не був, не тільки народжується, а й виховується. Почуття художника в великій мірі залежить від того, як прогресує він в своєму мистецтві; в своїх творчих шуканнях художник спірається не лише на інтуїцію, але й на знання, на закони свого мистецтва. Глінка, Римський-Корсаков глибоко національні, а чи багато в їх творах справжніх народніх мелодій в їх етнографічно-сирому вигляді? Те, що є своєрідного в мистецтві треба віднести до оригінальності фактури, засобів та прийомів в творчості. Вони накладають своє тавро на все музичне думання композитора, надаючи його музичній думці своєрідний, оригінальний тип.

Про таку художню музику і мріяв Лисенко, виводячи свою рідну мелодію перед широкий світ, даючи їй художній вигляд,

одягаючи її в європейський одяг, розуміючи це не як шаблон, трафарет, а як всесвітнє культурне придбання. Правдиво сказав Вахнянин, вітаючи Лисенка в день його 35-літнього ювілею... „Ти полюбив сю пісню, відчув її красу, пригорнув її до теплої груди, виносив її, виплекав, прибрав у святочну одіж, впровадив між словянські по-сестри і посадив високо на посаді: завітчану, омережану, пристроєну в багате намисто, а таку щирю та сердечну, буйну та велетню, як вона вийшла з грудей цілого народу. В тім твоя і лише твоя заслуга“...

Народився Лисенко 1842 р., в с. Гриньках на Полтавщині, в семьї заможного шляхтича. Походив він зі старого козацького роду. Прадіди його колись, ще за гетьмана Хмельницького, стояли за свій край, але з поверненням України під Москву, потягли, як і всі, до дворянства російського, забувши поволі свої старі звичаї, традиції і навіть мову. Правда, були ще серед Лисенкових родичів і такі, що згадували своє минуле, як от двоюрідній дід, дядько та бабуня Миколи Віталієвича. Вони почасти мали вплив на хлопця, що виховувався далеко від національних традицій: московська й французька мова, аристократичне пово-

дження, танці та гра на фортеп'яні—от те, що оточувало малого хлопця в рідній хаті. Всі любили Миколу, і зростав він серед пестощів; всі, починаючи від любої бабуні й кінчаючи дворовою челяддю, намагалися чимось догодити хлопцеві, і це утворило сприяючий ґрунт для нахилу хлопця до капризів. „Бувало, коли бабуня зріче маленькому Миколі в якомусь нерозумному вимаганню, він з плачем вибігає на ґанок, падає до-долу і, капризуючи, котиться боком по двору до самого флігеля“ *). Одягнений завше як панок—в оксамит та мережево, вихований в манерах аристократа-дворянина з російською та французкою мовою, хлопець, здається, був дуже далекий від всього, що могло-б сприяти його національній свідомості, тим більш, кажу, що ні батько, ні мати композитора нічого не робили за для того, щоб дати своєму синові національне виховання: батько був офіцер російської служби, якому хоч і була знайома його рідна мова, але вживав він її між иншим, матір ще малою дитиною було відірвано від її рідного гнізда й закинуто до далекого Петербургу в аристократичний Смольний Інститут, де звичайно ніщо не могло нагаду-

*) В. О. Коннор-Вілінська. Спогади про М. В. Лисенка.

вати України. Але-ж навколо лунала рідна українська мова й пісня: дома, у батьківській хаті серед челяді, а в селі—серед народу; там бачив Лисенко народні гри з піснями, слухав „веснянки“, придивлявся до звичаїв народніх. Було й ще одно джерело, де знайомився Лисенко зі своєю рідною культурою, з піснями свого народу, з його епосом—це у бабусі своєї Булюбаш. „Ця старосвітська дідичка дуже кохалася в рідних українських піснях, казках, приповідках то-що, а як наставали довгі зимові вечорі, скликала вона до себе своїх дівчат, шили вони з її наказу посаг своїм зарученим подругам та співали весільних та інших пісень. Дуже любила їх стара пані, завжди з глибоким задоволенням упивалася їхнею красою, а вкупі з бабусею слухав цих пісень і маленький Лисенко, і вперше душа його переймалася і тугою, і щирістю, і багатством рідної пісні“. *) Так мимоволі впливала рідна земля на свого, в майбутньому великого, сина. Ще з дитячих років виявив Лисенко особливу здатність та закоханість до гри на фортеп'яні і батьки (мати сама дуже добре грала на цьому інструменті) найняли йому вчительку,—тим

*) В. Будишанець. Славний музика Микола Лисенко. Полтава.

більш, що фортеп'яно входило в плян аристократичного виховання. Недовго вчився хлопець у цієї вчительки і став вимагати, щоб його вчила сама мати. Було видно, як сильно впливала музика на хлопця: „иногда — каже його біограф Старицький — цілими годинами простоював він коло фортеп'яна, підбираючи одним пальцем мотиви“. Коли хлопцеві минуло 9 років, він пробує вже komponувати; перший його дитячий твір, — польку — батько, щоб зробити подарунок синові в день його народження, оддав надрукувати.

Дев'яти років одвезли Лисенка до Київ та оддали до пансіону Гедуена, де разом з іншими науками не припиняв Лисенко й своєї гри на фортеп'яні. Вчителями його по музиці були чехи Нейнкевич та Паночині; перший (ще в пансіоні Вейля, де був Лисенко дуже короткий час) не був сам піаністом, але мав великий хист до навчання музики; він так чудово міг давати пояснення що до вироблення учнем туше і розуміння музичної фрази, що демонстрування на фортеп'яні були зайвими; другий — Паночині, навпаки, сам артистично грав на роялі і демонструванням п'єс розясняв учневі всі їх красоти. Лисенко робив великі успіхи в грі на фортеп'яні. Старицький в

своїх споминах про Лисенка каже, що „коли молодий Лисенко приїхав на перші Різдвяні свята і програв своїй учительці п. Розалії пьеси, що він вивчив в пансіоні,—то вона спершу мов закам'яніла від здивовання і потім істерично розридалася“.

З пансіону вступає Лисенко до 4-ї класи Харківської гімназії, по скінченні якої робиться студентом природничого відділу спершу Харківського, а потім Київського Університету. Весь час він не перериває своїх занять музикою, маючи за вчителів то Вольнера, то Дмитрієва, то врешті Вільчика. Він студіює Бетховена, Моцарта, Шопена, а разом з тим багато праці покладає на те, щоб придбати віртуозність та блиск в своїй грі.

Час перебування Лисенка в Київському Університеті був моментом рішучого повернення композитора до свого народу. Тут викристалізувалася індивідуальність Лисенкова, як борця за культурне відродження своєї країни і при тому борця художника, озброєного могутньою зброєю мистецтва. Лисенко з запалом хапається за все, що дає йому змогу пізнати щось про свій рідний край: читає книжки, прислухається до промов, а літом, приїзжаючи до дому, не тратить вже часу на пікники та гулянки,

а з фісгармонією ходить на вечорниці та записує народні пісні, мріючи про те, як цей найцінніший скарб народньої творчости перетворить він в художні форми музичні.

Скінчилися університетські роки навчання і Лисенко вступає на посаду мирового посередника в Таращанський повіт. Але не цього прагнув наша музика: його мрія—праця на полі рідної музики, розроблення своєї пісні. І в-осени 1866 року здійснюється та давня мрія Лисенкова—він вступає до Лейпцігської Консерваторії, яка в той час була найкраща. Тут він далі вчиться гри на фортеп'яні у славного професора Рейнеке, у нього-ж, а також у Рихтера вчиться він композиції. Для своїх практичних вправ по композиції завжди брав Лисенко рідні українські мелодії, запас яких був у нього вже чималий, і артистичним обробленням їх цілком задовольняв свого професора.

Працює Лисенко не покладаючи рук; звідти пише він... „праці неодступної, обов'язкової, стільки, що ледве о-півночі уриваю хвилинку написати“. В Лейпцігу видає він перший збірник українських народніх пісень і першу серію музики до Шевченкового „Кобзаря“.

Скінчивши в 1869 році консерваторію, Лисенко оселяється на постійне життя в

Київі і стає за навчителя фортеп'янової гри в де-яких музичних школах, а також бере силу приватних лекцій. Весь свій вільний час присвячує він творчості. За період від 1868. по 1876 рік він зібрав багато матеріалу для збірників українських народних пісень, скомпонував цілу серію художніх пісень до поезій з Шевченкового „Кобзаря“, написав оперету „Різдвяна Ніч“, що переробив згодом в оперу. Року 1876 вступає Лисенко до Петербурської Консерваторії, бажаючи прослухати курс оркестровки у відомого російського композитора, великого знавця оркестру Римського-Корсакова. Через два роки Лисенко повертається знову до Київа і живе там постійно до самої смерті.

В житті нашого славного музики треба відмітити величній момент, коли вся Україна бучно й урочисто святкувала ювілей 35-літньої художньо-музичної праці композитора. Наддніпрянщина, Петербург ювілейними концертами відсвяткували свято нашого музики; Київ 20 грудня 1903 року впорядив величезний концерт, на якому було прочитано коло 200 телеграм з привітаннями та 79 адресів. В мійському театрі було виставлено оперу ювіляра „Різдвяну Ніч“, з участю найкращих сил оперних. Галичина окремо урядила свято ювілею і запросила

Лисенка до себе у Львів. Се був величній тріумф нашої музики.

Прийшов 1905 рік і приніс визволення українському народові і Лисенко, жвавий та рухливий, з запалом береться до громадської роботи. Київська „Просвіта“, Український Клуб та всеньке громадянство українське бачуть свого художника скрізь, де тільки в ті часи була потрібна культурна робота українця-громадянина. Але не надовго вистарчило сил у нашого музики при такій надмірній праці, тим більше, що на громадській роботі довелося зазнати Лисенкові чимало скорпіонів: так, на початку 1907 року, коли на українство знову посипалися всяки утиски, Миколу Виталієвича було заарештовано і посажено до Лук'янівського участку.

Така невтомна громадська праця, а також праця у власній музичній школі, якій віддавав Лисенко багато сил, надірвали здоровля нашого співця і 24 жовтня 1912 року гострий випадок серцевої хвороби перервав життя нашого музики.

Лисенко—Музика-Етнограф. Року 1868 виходить у Липську I-й збірник українських народних пісень, що зібрав Лисенко почасти за часів свого студентства, а в більшості за часів

перебування свого в Таращанському повіті на посаді мирового посередника. Цим збірником почалась творча діяльність нашого музики, що невпинно продовжувалась до самої смерті композитора. Цікаво, що свій художній творчий шлях почав Лисенко не з самостійного художнього твору, а з української народньої пісні; тим самим він підкреслив все її велике значіння для створення національно-художньої української музики з одного боку, а з другого—він намічав ті шляхи, якими повинно було йти збирання й записування української народньої пісні; иншими словами—він дав певний ґрунт до вивчення української народньої музики.

І цей ґрунт дав він не тільки збірниками народніх мелодій, так мовити, художнім прикладом, а й теорією, науковим розробленням законів будови української народньої пісні. До Лисенка в цьому напрямкові ми маємо лише поодинокі спроби, як от стаття Сѣрова „Музыка южно-русских пѣсен“, надрукована в „Основі“ 1861 року; стаття ця, не зважаючи на велику музичну ерудицію її автора, лише в загальних рисах дає нам поняття про будову української пісні; але ця стаття була тим імпульсом, що штовхнув Лисенка на роботу збі-

рання, записування й вивчення своєї рідної музики. Він взяв де-які тези тої статті, як провідну думку для своєї роботи на полі музичної етнографії української, доповнив, розробив їх і, користуючися ще працею Сокальського „Русская музыка“, склав свою власну теорію будови української народної пісні. Лисенкові думки про українську народню пісню висловлені в слідуючих роботах: „Характеристика музыкальных особенностей малорусск. думъ и пѣсенъ, исполняемыхъ кобзаремъ Остапомъ Вересаемъ“ (Записки Ю.-З. Отдѣла Императорского Географического Общества т. I. 1873), в передмові до „Думи про Богдана Хмельницького та Барабаша“ (Кіевская Старина, 1888 р. кн. 7), „О торбанѣ и музыкѣ пѣсенъ Видорта“ (Кіевская Старина, 1892 р. кн. 2), „Народні музичні струменти на Вкраїні“ („Зоря“ 1894 р., а також в переробленому вигляді окремою брошюрою) та в окремих листах до відомого Філярета Колесси. „Мені, як і вам—пише Лисенко до Колесси—ходить не о сепарацію нашої пісні із російською, чи там якою иншою, а о студіювання, плекання своєї. Нехай ся пісня має загальні риси і основи з російською, яко з кривною словянською (інакше й бути не може), але я смакую у своїй пісні свої

самостійні звороти у мелодійному малюнкові пісні, чудову м'якість, оригінальний сумішок мажору з мінором, не той скам'янілий діятонізм, застиглий у своїй прадавності, але відносно вимогам слова податний, м'яшачий; через те і в гармонізаціях не остільки суворий, жорстокий, лишень красивий, пестуючий слух і розмисел. Не кожна пісня українська є діятонічна і до неї й мірка повинна бути инакша, але все-ж не пересадно хроматична в її гармонізації, до якої приміром дійшла гармонізація європейських творів: словом, остільки, оскільки сам матеріал мелодійний пісні тее припускає. Коли-ж трапиться пісня складу діятонічного, старого—її треба гармонізувати в належних ладах, але знов не в тих аскетичних, у які п. Рубець її зодягав, розуміючи її як ідентичну з російською. Од такої гармонізації зараз мене верне, я чую враз, що се щось чуже, насилуване, неприродне."

В своїх дослідях про будову української народньої пісні Лисенко зразу й рішуче став проводити думку про незалежність її від пісні російської.

Виводячи її походження з давне-грецьких ладів, композитор припускає де-яку спільність українських пісень з піснями московськими лише в найдавнішій порі їх існу-

вання, в часи перед-історичні. Але ті часи не єсть ще добою викрісталізування нашої пісні; не туди заглядав Лисенко і не ту пісню вважає він за суто-українську; за найоригінальніший вигляд нашої пісні рахує Лисенко пісню ту, що змінила свій прадавній спокійно-холодний діятонизм на напруженність, експресію й почуття хроматизованого звукоряду; і в своїх дослідях над українськими піснями знаходить Лисенко три такі своєнародні звукоряди, що вироблено їх зі старих грецьких:

$$a - h - c - d - e - f - gis - a'$$

се є сучасна гармонійна мінорна гама,

$$a - h - c - dis - e - fis - gis - a'$$

се є мелодійна мінорна гама з хроматизацією 4-го ступіню і врешті.

$$a - h - c - dis - e - f - gis - a'$$

се є сходова, хроматична гама, або так званий мадьярський тетрахорд.

На цих звукорядах з додатком звичайного мажору збудовано більшість українських пісень.

Дальші спостереження Лисенкові над природою українських народніх пісень привели його ще до де-яких цікавих висновків, як от так звана не в т р а л ь н а терція, коли

в пісні терція домінантового акорду з'являється то в чистому своєму виді, діятонично, то з хроматизацією.

Гармонізування народніх пісень, акомпаніменти до них, хорові аранжировки—також виводив Лисенко з самої природи пісні, базуючи, наприклад, свій контрапункт на контрапункті народньому, на так званих „підголосках“; тому й заборонені сучасною гармонією ходи паралельними квінтами й октавами цілком допускав Лисенко, виправдуючи себе типовим та природнім рухом голосів народньої пісні.

Досліджування дум українських, що записав Лисенко від О. Вересая та П. Братиці, дало композиторові можливість накреслити де-які цікаві музичні прикмети цієї найоригінальнішої форми народньої музичної творчості. Через порівняння мелодій дум українських з мелодіями пісень інших народів розкрив Лисенко рідність нашої мелодії з пісенними мелодіями Сербів, Болгар, Арабів, Персів і, взагалі, люду європейського сходу й передньої Азії. Цю думку нашого музики підтвержує й відомий Сокальський в своїй праці „Русская народная музыка“. Дальші спостереження Лисенкові над думами привели його до цікавих висновків що до самої будови думи: він зазначає ти-

пові мелодійні звороти думи, характеристичні ритмічні фрази її та накреслює головні фази розвою цієї музичної форми народньої творчості. Так, до дум давнього походження відносить Лисенко ті, що заховують в собі всю недоторканність примітивного речитативу, що обертається в обсягові яких 4—5 нот, як наприклад думи Вересаєві, де кобзар веде свій характерний речитативний малюнок через всю думу. Думи-ж ближчі до нас по своєму походженню віддаляються від речитативного устрою мелодії, наближаючись до пісенного складу; в них більше м'якості, мелодійності, в них також стає помітним основний лад думи завдяки ферматам на тоничному співзвуків кожної музичної фрази, чого в думах давніх ми не помічаємо.

Отже, досліді Лисенкові над українською народньою музикою дали нам цілком обґрунтовану, далеку від всякого шаблону, оригінальну теорію будови народньої української пісні, що ми маємо за величезну заслугу нашого композитора.

Як гарний та яскравий приклад до своїх теоретичних висновків склав композитор сім збірників народніх пісень з супроводом фортеп'яна, дванадцять десятків пісень в хоровому розкладі, „Молодощі“—збірник танків та веснянок, українські обрядові

пісні—веснянки, купальська справа, колядки й щедрівки, „Українське весілля“, записане в м. Борисполі Переяславського повіту і надруковане в додаткові до IV тому „Трудовъ этнографично-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край“ П. Чубинскаго,— і все це на підставі тих теоретичних спостережень, що зробив музика з такою умілістю та цілком в науковий спосіб. Характерні мелодійні звороти української народної пісні з своєрідними каденцями, мотивами, оригінальна гармонія, ритмічний устрій, від строгої цілком симетричної будови до вільної рецитації дум—от ті найбільш виразні прикмети, що характеризують Лисенкові роботи по записуванню народніх пісень. В його особі ми маємо музику з великим даром розуміння й почуття тої своєрідної краси, тих мистецьких багатств, що розкидані в українських піснях.

Х у д о ж н я т в о р ч і с т ь

Музика до Шевченкового „Кобзаря“. Дрібні вокальні та інструментальні твори. Лисенкова почалася з солоспівів до слів Шевченкового „Кобзаря“. Видані вони під загальним назвиськом Музики до Кобзаря Шевченка. Тут по-над 80 номерів.

В історії музики таке явище ми подибуємо не досить часто: геніяльний національ-

ний поет викликає до життя музу славного музики, музу, що стає підвалиною не лише до творчості цього музики, але в його особ і до творчості цілої нації, музи, що з пробудженням індивідуальної творчості композитора творить, будує національну культуру в тій її галузі, що зветься музикою. Прикладів такого широкого впливу поета на композитора ми не знаємо. Композитор в більшості цікавиться тим поетом, що дає в своїх віршах настрій, рідній його настроям, його переживанням, які споріднюють душі двох поетів; і для музики, як мистця, що має діло з тоном, який в самій природи своїй носить переважно емоційальний відтінок найближчою завше буває поезія чистого ліризму, бо в ній як раз заховано ту характерну емоційальну ознаку, що знаходимо ми в музичному тоні. Історичні приклади можуть підтвердити цю думку: візьміть Шумана з його піснями як вокальними (а в них найяскравіше виступає елемент ліризму) так і фортеп'яновими, Шуберта з його *Lieder*'ами, Чайковського у всій його творчості, що власне і вражає нас глибиною свого ліризму, Гріґа, Рахманінова та багатьох інших. Власне, вся творчість музична має два боки: об'єктивний та суб'єктивний. В першому ми

бачимо художника в формах його творчих збудовань, куди треба віднести ту велику силу звукових комбінацій, якими орудує музичне мистецтво, той завше широкий та необмежений простір (а в цьому є життя й майбутність мистецтва) засобів для висловлення своїх творчих думок, що має музика. Тут на першому плані абсолютна краса звукової матерії. Цей рід музичної творчості, більш формальний, малює нам в красивих звукових формах те життя, що оточує художника, його відношення до нього, офарбоване індивідуальністю його художньої природи. Тут велику роль відіграє здібність художника думати, тут на перший план виступає робота думаючого апарату його—розуму, що спокійно перетворює життєві враження в художні музичні форми. Не те спостерігаємо ми в художника-музики з нахилом до субєктивизму в своїй творчості, себ-то де центром ваги є сам художник, його власне життя у всіх його найінтимніших переливах. Цей рід творчості безпосередній, що йде просто від серця художника і потребує від нього глибини й важливості його особистих почувань, різноманітності й теплоти їх, щоб застерегти його творчість від шаблону та тривіальності, що так часто подибуємо ми в художників

суб'єктивного типу. Тут настрій художника, себ-то той комплекс його емоцій, що спонукає його до творчості—то все. Без нього нема творчості.

Звичайно, у кожного художника, і це особливо торкається художників звуку—композиторів, в їх творчості є риси й одного й другого процесу музичного думання, себ-то, як об'єктивного, так і суб'єктивного; але завше ми не можемо досить виразно означити превалювання тих чи інших моментів в процесі їх творчості, що дають нам право віднести художника до першої або другої категорії; ті елементи більш-менш рівно сліднують в творчості композитора; це таке звичайне явище. Композитори ж з високо оригінальною художньою індивідуальністю, що межує навіть з геніальністю, мають завше цілком виразне творче обличчя що до тої чи іншої категорії; яскравий приклад цього—Римський-Корсаков та Чайковський. Один чистий епік, що в своїй творчості керується більше потребами чистої музичної краси, одягає нею всі свої твори; на кожному періоді його музичних утворень відчувається художньо-критична робота розуму, що творить цілі фантастичні нових до геніальності музичних форм; Другий—глибокий лірик, співець власних

почувань, що заглядає глибоко, глибоко до своєї душі і в своїх творах, творах „серця“, передає нам все своє життя, викликаючи і в нас ті самі емоції, що ними жив художник в моменти творчості. Ці дві художні індивідуальності наклали тавро на всю сучасну російську музику, утворивши дві музичні школи—школу Римського-Корсакова та школу Чайковського *), що мають досить багато талановитих представників. Але є музичні натури, що в своєму таланті ці два елементи: спокійний об'єктивізм та теплий, зогрітий огнем особистих переживань, ліризм не розмежовують так виразно, і часто трудно буває сказати де композитор співає про себе, де в його музиці звучать струни його власної душі, а де він оспівує, як співець оповідає все, що вражає його в його життєвому оточенні.

До такої категорії художників треба віднести і М. В. Лисенка.

Не можна запевняти, що без Шевченкових поезій творчість Лисенкова пішла б зовсім іншими шляхами, але можливість іншого напрямку в творчості національного

*) В останні роки утворилася ще нова школа,—школа Скрябіна, що має також багато талановитих представників.

композитора, що не мав би перед собою співів геніяльного національного поета цілком допустима. Правда, може до того були інші мотиви—причини, так би мовити, політичного характеру, причини, що спонукують художника співів пригнобленої нації до шукання визвольних національних тем для своєї творчості, які нагадували-б йому про все, чим жив і чим багатий його нарід. А тут муза Шевченкова дає широкий простір скористуванню її в творчості музичній. От чому таке натуральне сполучення творчості великого Українського поета з творчістю славного музики. Прийде час і історія культури українського народу тісно й нерозривно зв'яже ці дві великі постаті художні, що створили цілу епоху в низці її явищ: один в царині письменства (поезії), другий в музиці.

Вище було зазначено, що Лисенка слід віднести до тої категорії художників, що в своїй творчості не дають нам виразних ознак нахилу чи то до спокійного оспівування подій, явищ та переживань усього того, що спостерігає він навколо себе, себ-то до художників об'єктивістів, чи то до художників-ліриків, себ-то таких, що співають про самих себе; Лисенко счасливо сполучує як ті так і другі риси в своїй худож-

ній творчості, але все-ж треба сказати з превалюванням ліричних моментів. Цьому ми знаходимо пояснення в загальному складі української музики, яскравим репрезентантом якої є композитор. Українська національна музика в своїх загальних рисах є більш лірична, ніж епічна: моментів ліричного настрою значно більше в ній ніж спокійно-епічних мелодій. Тому не дивно є панування цих моментів і в творчості Лисенків. Але вони—то не характерна ознака його творчої індивідуальності, а скорше вплив національно-народної музики.

Найбільш яскраво це помічається в музиці до „Кобзаря“ Шевченкового, де так багато матеріалу як для музики—епіка, так само й для лірика. Увесь той великий скарб, що розсипано в перлах Шевченкової музи як найближче підійшов до духу Лисенкової творчості. Композиторське натхнення його як раз потребувало тих самих тем, що давав Шевченко в своєму „Кобзареві“, і підтвердження цієї думки ми можемо вбачати уже в тому, що переважна більшість Лисенкових вокальних творів написана на теми з „Кобзаря“.

Які ж мотиви в поезії великого собрата приваблювали Лисенка? Можна сказати з

певністю, що майже все з „Кобзаря“, що тільки піддається музичній інтерпретації, знайшло собі найкращий музичний вираз у Лисенка. Доторкнувшись раз до поезій Шевченкових, композитор, вже не може не вичерпавши тих великих скарбів поетичних, тих високих думок, що розсипані в натхненному слові Кобзаря, відійти від них. Композитор навіть до самих останніх творчих поривів своїх не кидає тої великої книги.

Разом з творами найчистішої лірики, де пісня йде просто од серця до серця, де в незрівняній красі своїх співів малює поет в сумних елегійних тонах то долю жіночу у всіх її формах та проявах, то тихі ідилічні картини людського щастя, то в описах природи, то в глибоко драматичних переживаннях самого поета, в потягах душі його до правди та добра, то в яскравих історичних малюнках—скрізь знаходить композитор теми для своїх пісень. „Ой, одна я, одна“, „Садок вишневий коло хати“, „Ой, люлі, люлі“, „Над Дніпровою сагою“, „Сонце заходить“, „Минають дні“, „Огні горять“, уривки з „Гайдамаків“, „Задвіла в долині червона калина“, „Б'ють пороги“, „Рече та стогне Дніпр широкий“, „Мені однаково“, „Ой, діброво, темний гаю“, „Іван Підкова“—от ті головніші твори

Шевченкові, що дали натхнення композиторській музиці. Зразу кидається в вічі вся різнобарвність тем, що їх знаходимо в цих поезіях. Оскільки ж гнучкого таланту музичного (як що можна так висловитися) потребують вони для втілення в звуки музичних форм того чи іншого розміру, оскільки різних і часом протилежних нюансів творчої музичної думки вимагають вони від композитора. І треба сказати, що Лисенко вийшов з такого становища зі славою, яка дала йому право називатися найкращим виразником Шевченка в музиці.

Всю велику кількість музики до „Кобзаря“ Шевченкового для кращого та систематичнішого розбору, взявши за мірило складності форми, можна поділити на окремі відділи. Тоді до першого треба було б віднести п'єси великі по своєму формальному музичному складові, як от кантати „Б'ють пороги“, та „Радуйся ниво неполитая“ в супроводі оркестру; до другого—п'єси до історичних поем Шевченкових—„Гайдамаки“, „Іван Підкова“, „Іван Гус“, уривки до „Гамалії“, до третього—всі інші п'єси в порядку зменшення складності їхньої музичної форми.

Кантати. Раніше написана та й простіша по формі це— „Б'ють пороги“—кантата про

поодинокі голоси чоловічі, мішаний гурт з проводом оркестру. Власне, цю кантату скорше треба було-б віднести до форм так званої сімфонічної поеми, але не інструментального характеру, а вокального. До кантати ж в тому розумінню, як то прийнято рахувати в сучасній музиці вона мало підходить: в ній нема поділу на окремі, цілком закінчені частини, часто навіть різні по формі, але зв'язані одною ідеєю, одним настроєм, в ній нема взагалі тих широких форм музичних, що ріднять кантату з ораторією, наприклад. Це просто музична картина цілком епічно-описового характеру, з коротенькими ліричними моментами, що лише на хвилину переривають спокійний біг музичного оповідання, тим самим оживляючи його. Головних тем цієї кантати небагато і найкращі з них—перша, могутня, баса, що ведуть свою широку мелодію „Б'ють пороги, місяць сходить“... в красивій, оригінальній мелодійній лінії, хвилястій, вільній та ритмічно виразній. Далі композитор розвиває її, додаючи до неї гармонію тенорів і разом з ними вона переходить в тенорове соло—„Чайка скиглить“,—мотив, що має багато спільного з попередньою басовою темою і лише як контраст до неї має оркестровий фон зовсім інший: гучні

перекати струнових та тремоло літавр першої теми змінюються на різкі звуки флейти, що дає вражіння чайчиного склигління. Із слідуєчих тем треба відмітити хорову тему „Наша дума, наша пісня не вмре, не загине“ з фугоподібним початком її; розвиваючись, вона набірає чим раз більшої сили, що в самому кінці кантати, в словах „От де, люде, наша слава, слава України“—доходить до найвищого ступеню звукової сили. Така в коротких загальних рисах тематична схема цього твору. Що до оркестральної звучності цієї кантати, то тут треба було-б зазначити брак сили, яркості та колоритності загальної картини, а звідси відсутність цільності в оркестрових фарбах—нема гри оркестрових тембрів, а значить нема й необхідної оркестрової звучності. Вживання переважно мідних та деревляних інструментів, особливо цих останніх і між ними фугота, ніколи не дасть того ясного світлого колориту, якого потребує ця кантата і який зростає в міру наближення її кінця; вони добрі як контрасти, або в специфічних місцях п'єси, що потребують тільки такого, а не иншого інструментування („Чайка скиглить„) —але весь час давати перевагу цій групі оркестру,—це на багато зменшує вражіння від кантати, надає їм кольор одноманітності,

віднімає у кантати, всю силу гри тембрових переливів. Взагалі—оркестровка кантати далеко гірша за ті мелодійно-гармонійні засоби, якими з такою умілістю і талантом оперує композитор в цій п'єсі.

Друга кантата „Радуйся ниво неполитая“ ширша і складніша за першу; збудована в формі звичайних кантат (наприклад „Москва“ Чайковського) вона має 5 зовсім окремих музичних частин: I. Радуйся ниво неполитая, II. І процвітеш, позеленієш, III. І спочинуть невольничі утомлені руки, IV. Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить і V. Оживуть степи, озера;—мішаний хор, вокальний квартет, соло сопранове й жіночий хор, тенорове соло і знову мішаний фінальний хор. Але задумана в широких формах музичних вона менше відповідає своєю музикою тій глибокій ідеї, що вложена Шевченком в поезію „Подражаніє Ісаїї глава XXXV“, на слова якої написано цю кантату. Власне, цей твір робить якесь подвійне вражіння: поруч з високо художніми мотивами з самотійним, так би мовити Лисенківським елементом, ви чуєте і впливи чужі—німецьких романтиків (Шуберт та його відома серенада), що дуже шкодить цілосности кантанти, єдності в її настроєві, її музичній ідеї. Широкий, глінкинського

зразку початок першого хору „Радуйся ниво неполитая“ з „русланівською“ початковою темою, з урочистим церковно-колядним характером всеї цієї частини кантати, з суто-національним її колоритом переходить вже в слідуючому номері „І процвітеш, позеленієш“ в музику хоч і красиву, але не самостійну, навіяну кращими зразками німецької творчости романтичного періоду. І шкода, що загубив композитор звязок єдиного музичного настрою, єдиної музичної ідеї, що своєю творчою інтуїцією знайшов він в першій частині кантати. Це тим більш почувается, що без такого порушення музично-естетичної єдності цього твору він міг би бути шедевром у всій творчости Лисенковій. Ідучи за Шевченком, музика композиторова до квартету „І процвітеш, позеленієш“ повинна була-б бути чимсь подібним до музичного містицизму Вагнерового „Парсіфалю“ або Корсаковського „Сказанія о градѣ Китежѣ“; тут чуються своєрідні тони нашої української музики містично-церковного настрою, в цьому квартеті малюється ціла нова доба в розвитку нашої художньої музичної думки, але... в старіміхи було влито й старого вина, і замість шедевру прозвучала приємна ординарність, навіяна німцями. Слідуючі частини кантати є посту-

повий поворот знову до першої теми, що знаходимо ми вже в фіналі кантати „Оживуть степи, озера“ з оригінальним в $\frac{5}{4}$ головним мотивом, що є відгуком славільно-колядної теми I-ої частини кантати й таким чином з'єднує майже суцільною тематичною лінією всі окремі частини її.

Тепер переходимо до музики Лисенкової на історичні теми з „Кобзаря“ і на перший плян поставимо зразу музику до Шевченкових „Гайдамаків“. Здається, що якимсь великим непорозумінням було те, що композитор не обробив цього сюжету для опери, або принаймні для музичної драми типу „Князя Холмського“ Глінки або Мендельсоновського „Сна в літню ніч“. При належності в Лисенка значного таланту, багатій художній інтуїції що до зрозуміння та перетворення в музичні форми картин з минулого свого народу—а яскравим прикладом цьому може бути значна кількість вже написаних окремих уривків з „Гайдамаків“, високо художня обробка пісні „Гей не дивуйте“, або картина „Запорожської Січи“ в його „Тарасі Бульбі“—при належності у композитора отаких даних, треба було сподіватись від нього складнішої музичної форми в трактуванні Шевченкових „Гайдамаків“, а не талановитих з великим натхненням

написаних уривків, що лишив нам композитор. І ще раз бере жаль що такий багатий, а головне такий рідний творчості Лисенків поетичний матеріал залишився використаним в дрібних формах камерної музики. Ось „Свято в Чигрині“; вслухайтесь в цю інтродукцію: ці чотири перші такти—то ж ціла картина народного епосу, блискуча, смілива й глибоко своєрідна, оригінальна; це не звичайний ритурнель до співу, що звикли ми бачити в романсах, то натхнений глибоко-народний по складу і разом високо-художній уривок-тема, який ще раз підкреслює все велике значіння музики для поезії, коли вони йдуть разом. Тут треба вчити кожну ноту, кожний зворот мелодійний, так багато тут натхненої краси. В цій інтродукції можна дорівняти Лисенка лише до Римського-Корсакова в здібності перетворювати народний дух в такі звукові фарби. Таких моментів не так багато у кожного композитора і тим цінніші вони, тим більше звертаєш на них уваги. І як зрозуміло, що одна з подібних високо-художніх тем з'являється в Лисенка під впливом Шевченкового слова. Це ще раз свідчить про спільні художні ідеали обох поетів, про спільну психологічну основу їх творчості; звичайно, оскільки то можлив в сфері музичній. „Свято в Чи-

рині“—то єсть вдячний матеріал до сімфонії, так багато там думки музичної, того, що зветься тематичним змістом; навіть і задуманий він в оркестрових фарбах. Починаючи від інтродукції й кінчаючи темою базару в останніх тактах п'єси, ви відчуваєте все те багатство звукового матеріалу, що втиснуто в рамки вокального твору, тоді, як музичних тем цієї п'єси вистарчило б на цілу сімфонію,—бо що не мотив, то ціла картина, але в тісних рямцях пісенної форми.

„Ой, Дніпре“ по характеру й по формі є така ж п'єса, як і попередня, лише з меншою різноманітністю музичних тем та більшою співучістю всього твору. Музика вступу цієї п'єси то єсть головна тема її і разом зі співом голосу складає першу найбільш співучу частину, де народньо-церковний колорит з виразними гармонійними каденцями відкривають нам ще одну сферу музичної краси, що дав нам Лисенко—то сфера народньо-релігійного звукописання. Той сумно-тяжкий мотив, що вклав Шевченко до цього співу Яреми, Лисенко перетворив в таких фарбах музичних, з такою талановитістю та правдивістю що до музично-драматичної правди, що не знаєш де кінчається поет і починається музика. Це той ідеал,

якого прагне композитор в перетворенні поетичних сюжетів на мову музики, ідеал, що його осягнув Лисенко.

Останній уривок з „Гайдамаків“, що хочемо ми розглянути, то „Гомоніла Україна“, уривок, повний драматичного під'йому, мальовничих модуляційних змін відповідних до нюансів самої поезії, красивих як мелодійних так і гармонійних зворотів, виразних музичних фраз, що як найкраще перетворили уривок поезії в звуковий твір, повний картинності і тої музично-драматичної правди, що така необхідна в подібних творах і що споріднює музику з поетом. З якою великою мистецькою умілістю ілюструє Лисенко ті переходи від музики описового характеру до моментів музичного драматизму або ліричних тем, як, відповідно до цих драматично-поетичних нюансів, міняє Лисенко свої звукові комбінації, переходить з одних тембрів на другі, ритмічно виразну фразу міняє на спокійну, повільну, напружені інтервали вводить в сферу діатонічної гармонії.

З інших творів на історичні теми нашу увагу звертає „Іван Гус“. Глибоке враження робить цей хор своїм суворо-музичним колоритом. У композитора знайшлися відповідні музичні фарби, що виявилися в виразній гармонійній структурі та оригіналь-

них модуляційних зворотах. Трудний для виконання, потребуючи дуже правильного інтонірування він дає дуже правильний і виразний малюнок Шевченкової поезії,—кращої відповідної музичної ілюстрації цієї поеми нема що й бажати.

Нам залишилося сказати кілька слів про ті окремі поезії Шевченкові, що написані не в таких тонах, які б потребували складної музичної форми, себ-то цілий цикл поезій на лірично-побутові теми, драматично-поетичні уривки, малюнки природи. І тут треба сказати, що в більшості своїх і дрібніших творів на слова Шевченкового „Кобзаря“ композитор цілковито зберіг той духовний зв'язок, що ріднить його творчість з творчістю геніяльного поета. Лисенко так перетопив у своїй творчій душі всі художні думки й переживання поетові, що в своїй творчості природньо не міг розійтися з ним. І справді,—ось пісня „Ой, одна я, одна-як билинонька в полі“—цілком народня по характеру, по формі й по тих думках, що вклав в ню поет; вона викликала у композитора просту, теплу і цілком народню мелодію, скомпоновану в пісенній формі. Подібними до неї з таким самим колоритом, з тою самою теплотою та правдивістю, що до передачі змісту й духу Шевченко-

вих поезій може бути „Туман туман, долиною“, „Хустиночко мережана“, „Не тополю високою“ та інші. Іншого порядку що до форми й змісту музичного суть ті п'єси де композитор малює українську природу. Тут музика вступає на шлях менш-самостійний, бо відмовляючись від безпосереднього виявлення в звуковій лінії душевних емоцій людини (це є перша стадія і може справжня сфера музики), вона все багатство, всю різноманітність своїх засобів скеровує на те, щоб так підібрати їх, щоби була повна ілюзія тої чи іншої картини природи, щоби від музики залишалось в даному разі вражіння як від малюнку. Це трудне завдання перед композитором і не кожному воно під силу. Найкращим виразником такого напрямку в музиці була „Новая Русская Школа“ на чолі з Римським-Корсаковим, що дійшов до найвищої точки в образному звукописанні. Треба сказати, що в Лисенка цей бік його музичної творчости не виявлений так яскраво; його талант, правда, дає нам зразки так званої програмової музики, але не в описах природи, а в ілюструванні, наприклад, подій та явищ історичних. Все ж і тут знаходимо ми в Лисенка більш-менш відповідне перетворення в звукові форми поезій з „Кобзаря“.

Прикладом може бути „Садок вишневий коло хати“, „Над Дніпровою сагою“, „За сонцем хмаронька пливе“, Ой, діброво, темний гаю“ та де-які інші.

Врешті перед нами той відділ співів до „Кобзаря“, де композитор бере для своїх мелодій теми більш глибокі по своєму змісту, теми так би мовити філософічно-громадського характеру. А скільки їх у Шевченка! І в Лисенковому трактуванні їх ми бачимо, як захоплювали вони композитора. В кожному окремому музичному реченні ми чуємо глибоку думку композиторову, що йде услід за поетом; перед нашими очима проходять Шевченкові думи, одягнені в красиве звукове вбрання. Сюди треба віднести. „Мені однаково“, „Минають дні“, „Ой, чого ти почорніло зелене поле“, „Учітєся брати мої“. Для перетворення подібних мотивів Шевченкової музи у Лисенка знайшлося багвто засобів його штуки, якими тонко і влучно змалював музика той світ художніх ідей та образів, що дав великий поет в своєму невмірущому „Кобзареві“.

Рідними музиці до „Кобзаря“ Шевченкового є серія художніх пісень до слів різних українських поетів: Ів. Франка, Грінченка, Л. Українки, Олесья та інших. В них Лисенко встає перед нами з тими самими сим-

патичними рисами свого таланту, що спостерігаємо ми і в музиці до „Кобзаря“; та сама теплота, щирість та натхненна краса твору, осяяна м'яким ліризмом музики—романтика. Візьміть його „Айстри“, „Не забудь юних днів“, „Нічого, нічого“, „Безмежне поле“ та інші.



М. В. Лисенко.

В своїх інструментальних творах, переважно фортепянових, Лисенко також почав з розроблення національних мотивів. Першим його орус'ом цього роду була „Сюїта з українських пісень“, де в танкових формах західно-європейської музики дав Лисенко спроби розроблення національних укра-

Інських мелодій. Далі йдуть концертна релігійна на українські теми, цілий ряд дрібніших п'єсок, то в стилі національному, то з ясно означеним нахилом до Шопена або до німецьких романтиків. Невеличка *Chant sans paroles*, op. 31, була навіть премірована на конкурсі Літературно-Артистичного Т-ва у Кіїві.

Але все ж треба зазначити, що загальний рівень інструментальних п'єс Лисенкових значно нижчий від його творів вокальних, та й сам композитор, очевидно, до фортеп'янової музики ставився з значно меншими вимогами, ніж до вокальної. Не в них сила і значіння Лисенка як художника-композитора.

Оперна творчість. Серед величезного музичного скарбу, що лишився нам від Лисенка, операм належить значне місце. „Різдвяна ніч“, „Утоплена“, „Тарас Бульба“, „Зима й Весна“, „Коза-дереза“, „Енеїда“, „Літньої ночі“, „Сафо“ і врешті „Ноктюрн“—ось те, що створено композитором в цій галузі. Уже цього переліченого досить, щоб поставитися до оперної творчості композитора зі всією повагою серйозної критики і докладніше аналізувати цей рід творчості Лисенкової. А як що взяти на увагу, що до Лисенка укра-

їнської опери не було зовсім („Запорожця за Дунаєм“ Артемовського та „Наталку-Полтавку“ звичайно за опери не можна рахувати)— ми повинні вбачати в оперній творчості Лисенка і велике історичне значіння, що виявляється в піднесенні рідної музики до рівня справжнього мистецтва. Дилетантизм з його неглибоким відношенням до мистецтва в творах Лисенкових вже не має місця. Всією своєю оперною творчістю композитор показав нам, що він розуміє завдання музичної штуки і зокрема національної музики в широкому масштабі музики світової,—і оперна творчість його—найкращий доказ цього.

Як же підійшов Лисенко до опери в своїй творчості, що дав він українській музиці цією формою музичної штуки?

Треба зазначити, що нового для оперної форми Лисенко нічого не дав; він цілком задовольнявся тим, що вже існувало до нього в цій галузі, але він досить яскраво виявив перед нами що таке національна українська опера, які шляхи для її створення—і в цьому величезна заслуга Лисенкова перед своїм рідним мистецтвом.

З якими вимогами ми не підходили б до опер Лисенкових, нас завжди буде приваблювати в них щирість їхньої музики, про-

стота та оригінальний (що до самого музичного колориту) музичний склад, що відбиває на собі нашу пісню, таку просту й таку привабливу в своєму мелодійному рисункові. Користуючись народніми мелодіями, Лисенко часто цілком вставляє їх до своїх опер і тим вносить в штучну модерну музику аромат справжньої творчості. Правда, значіння композитора як художника звуків не в умінню пристосувати народню мелодію до потреб модерної опери, це є, так би мовити, механичний процес оперної роботи; наші вимоги значно більші: вони направлені на те, як перетворює композитор народню мелодію в форми вищого художнього порядку, користуючися всіма засобами, що досягнуто його мистецтвом. І з цього боку у Лисенка в його операх ми також знайдемо не одну сторінку натхненої музики.

В своїх операх Лисенко не дав нам і якогось власного лисенківського стилю, такого, наприклад, про який ми можемо говорити у Чайковського або Римського-Корсакова, але стиль опер Лисенкових буде завжди український, національний; і як би наш музикант в своїй оперній творчості забув про німецьку музичну школу, що мала на нього такий великий

вплив, здержуючи його фантазію в строгих рамцях німецького музичного думання, ми може мали б і власний лисенківський стиль.

Перед нами „Різдвяна ніч“—перша опера композиторова, що з'явилася перед широкий загал.

Від перших тактів увертюри до останніх акордів опери чуємо ми оригінальні, високо-художні мотиви українських колядок; ними пронизана вся опера, вони надають їй той фон, на котрому живе й розвивається вся дія цього чарівного оповідання. Вони зразу оповивають вас чудовою красою українського села, занесеного снігом, де по-під вікнами хат лунають хори парубків та дівчат, що співають колядки. І в цей фон влітаються і гаряче кохання Вакули, всі думки якого линуць до „предмета“ свого кохання, Оксани, сільської кокетки-красуні, і кумедні становища старих коханців Солохи,—Дяка, Чуба й Голови, і оригінальна фігура Пацюка, старого запорожця-патріота, що весь живе минулою славою Запорозької Січі,—для всього цього знайшов Лисенко відповідні ресурси художні в своєму мистецтві. Всі завдання музичної ілюстрації не тільки картин, але й психологічного стану осіб, виконав Лисенко чудово; виконав він і завдання сполучити музику з дра-

матичним боком опери, себ-то дати нормальний розвиток дії; все цілком натурально і виходить одно з другого. Обвинувачення, що кинули Лисенкові де-які критики його „Різдвяної Ночі“—в штучній спаяності її номерів—ми рішуче відкидаємо. Правда, Лисенко не апологет музичної драми Вагнера з її безпереривною мелодією, перетвореною в музичну деклямацію,—не в характері вона української музики, але все-ж окремі номери його першої опери так тісно зв'язані між собою, що не може бути й розмови про якесь штучне спаяння їх. Лисенко цілком переніс в свою оперу симетрію української народньої пісні, цю формальну ознаку музичну, переніс ніжний ліризм її, яскраво окреслений малюнок мелодійної лінії і всю оригінальність її народнього колориту. Це все знайдемо ми в увертюрі, написаній по зразках класичних форм цього роду; вона зразу охопить вас настроєм цілої опери, тому що в ній переплітаються найбільш характерні мотиви її, і в цьому ніжному, красивому і такому простому в своїй красі дуеті Оксани й Вакули „О, ні, я хороша“, і в виразній арії Вакули „Як буря у лісі дуби нагинає“, в каватині й тріо із П-ої дії і особливо в сцені Оксани з дівчатами (4-та дія), де стільки щирого

жалю й музичної краси. Ця остання сцена по композиції де в чому нагадує сцену з „Жизни за Царя“ Глінки (арія „Не о том скорблю, подруженьки“ з жіночим хором).

З окремих моментів опери наша увага зупиняється на музиці, що характеризує Чуба й Голову; композитор окреслює їх легкою веселою з відтінком м'якого гумору музикою, надаючи їй до де-якої міри характер лейт-мотивів. Оригінально й красиво скомпонував Лисенко картину зимової хуґи; на фоні характерної мелодії струнових перегукуються короткими фразами флейта з клярнетом, звучить лейт-мотив дяка, пробігає хроматичний пасаж; то стихне хуґа, то знову закрутить завірюха. Як що Глінка дав нам в „Руслані і Людмилі“ „вой вѣтра как в русской печной трубѣ“ (сцена з Головою), то ніяк не менше типового, тільки цілком українського, в цій картині хуґи, що грає й виє в Різдвяну ніч. Жалібні мотиви задублого від холоду дяка, для більш виразної характеристики якого композитор вживає тем церковного характеру—все це досить яскраве, мальовниче й правдиве. Чудове закінчує тріо 2-ої дії, по формі дуже рідне „Не томи, родимый“ Глінки,—так багато тут мелодії, справжньої, широї правдивої і простої, цілком народньої україн-

ської мелодії; так багато тут настрою й почуття. А такі сцени, як згаданий вже початок 4-ої дії (Оксана й жіночий хор) не часто трапляються.

Такого ж типу й друга опера Лисенкова „Утоплена“ (Майська ніч); вся різниця між ними лише в тому, що місце кумедного елементу „Різдвяної ночі“ тут заступлено елементом фантастичним, та крім того форма цього твору віддалилася трохи від чистої форми опери, допустивши поміж окремих музичних номерів сцени з розмовами.

Нових композиторських прийомів порівнюючи з „Різдвяною ніччю“ тут ми не знаходимо, але все ж, ми маємо в „Утоплений“ такі шедеври, як хор „Туман хвилями лягає“, — тонко і художньо зроблена річ, чудовий твір, один з найкращих у всій творчості Лисенковій, як по натхненню, так і по техніці скомпонування (подвійний контрапункт). Цікава серенада Левкова „Нічка спускається“ з тонкою поетичною музикою, яка так впливає на вас вже з перших тактів інструментової прелюдії; врешті багата музичними фарбами фантастика 3-ої дії, сцена з русалками.

Отже, тепер підійшли ми до найбільшого твору Лисенкового, до його опери „Тарас Бульба“.

Думка про „Тараса“ виникла у композитора ще року 1874, коли Лисенко, захочений до творчості успіхом своєї першої опери „Різдвяна ніч“, остаточно переконався в своєму високому обов'язкові: бути співцем свого народу. З того часу, опера, як окрема художня музична форма, де творча думка композиторова знаходить для себе найкращий вираз, стає найулюбленішим родом в творчості Лисенковій, про що свідчить і його біограф М. Старицький. Але в той час ця думка з де-яких причин не змогла здійснитися і скінчення опери припадає тільки на 1888 рік, а надрукування клявиру й того пізніше—по смерті композиторовій.

В споминах про Лисенка Старицький каже, що московський Імператорський театр пропонував поставити у себе „Тараса Бульбу“; запрошували Лисенка і до Петербургу за для постановки його опери такі славні композитори російські як Чайковський та Римський-Корсаков; Лисенко обіцяв але не поїхав. Весь час поки „Тарас“ був у рукописові, серед прихильників таланту нашого музики ходили чутки про цей новий його твір, про ті художні багатства, що розкидано в ньому.

І дійсно, багато в „Тарасові“ гарної музики, багато справжнього мистецтва, осяя-

ного блиском не аби-якого таланту, але треба сказати, що поруч зі сторінками високо натхненої музики є чимало надуманого, нещирого, далекого від того, що звемо ми творчістю. Разом з музикою широкого захвату, де відчувається художній запал, поривання творчої фантазії—ви здибаєте й місця досить банальні, звичайнісенькі.

Увертюра—могутніми тактами починається вона (*Sostenuto maestoso*), сила й міць звучить в цих початкових акордах і—банальна слідує частина (*andante poco moderato*), від якої так і тхне „Молитвою Діви“; за те закінчуюче *Andante vivo* з оригінальною темою в супроводі горішніх тріолей, з перекуванням бойових труб—знов заспокоює вас настроєм художньої музики. Такі перли як „Дума“ кобзаря в I-й дії, цей справжній голос минулого України, живий, яскравий і такий правдивий, як з боку етнографічної, так і художньої правди,—і поруч неї бліді й невиразні мотиви партії Тараса Бульби, в котрім не бачимо ми героя великої епопеї козацької. Початок першої дії (дзвін до Служби Божої), де-які місця вальцу (2-га одміна I-ої дії) з цікавими модуляціями, невеличкий, але тепло й щиро написаний антракт до 2-ої дії, пісня Тараса „Гей, літа орел“, імпозантний вступ до 3-ої дії („За-

порожська Січ“) з широкою й оригінальною темою, що по техніці композиції дуже рідний Корсаковському „Садко“, стильна арія татарки, де так багато колоритного Сходу—це майже все, на чому спиняється ваша увага. А цього занадто мало для такої великої опери, як „Тарас Бульба“, мало й для такого видатного композитора, яким був Лисенко. Загальне вражіння від цього твору лишається таке, неначе композитор мріяв про щось значно більше, ніж утворив. Може тому так довго й не бачила світу ця опера, що сам творець її почував в ній брак справжнього натхнення в тій мірі, як то бажалося, брак художньої широти й цілності. І всю імпазантність „Тараса“, де виглядає часто штучна робота, а не художня творчість, не задумуючись можна проміняти на ширість та теплоту „Різдвяної ночі“, або останнього твору Лисенкового, його лебединої пісні „Ноктюрна“ *).

*) Цікаво одмітити, між иншим, що в некролозі про Лисенка рецензент „Кіевской Мысли“ написав про „Ноктюрна“: „последним сочинением Н. В. была маленькая, веселая опера, написанная в началѣ октября тек. года „Лебедина пісьня“. Не відомо де взяв критик таку оперу; очевидно він щось переплутав... Але це цікавий показчик як „серьйозно“ ставиться „серьйозна“ музична критика до своїх завдань.

Не багато таких мініатюр знає оперна література, і треба бути справжнім художником, щоби таким акордом закінчити свою творчу путь. В „Ноктюрн“ вклав Лисенко стільки любови, артистичного натхнення, так просто і разом з тим з таким художнім смаком скомпоновано цю маленьку річ, так стильно все там, що безперечно вона може бути шедевром української музики. Оскільки в „Тарасі“ помічається холодна робота композиторського ремесла, остільки в „Ноктюрні“ виступають симпатичні риси живого мистця-музики. Там для нас цінні окремі моменти, тут цілість і стильність всієї картини; клявикорди, родинні портрети, милий старий вальс і вся атмосфера старої поміщицької садиби... Не даром і сам Лисенко так любив цей свій останній твір. „Видно було, що Миколі Віталієвичу той твір дуже подобався,—так охоче він оповідав про найголовніші моменти в ньому, про елегічний зміст розмов, про потребу й відповідної музики до них“ *).

„Сафо“ й „Остання ніч“ залишилися незакінченими. До першої написано музику лише першої дії, до другої ж є тільки деякі окремі номери.

*) О. Пчілка. Спогади про М. В. Лисенка

Неможна не відмітити ще оригінальної спроби Лисенкової дати дитячу оперу виключно з народніх мелодій. Цікавий, здоровий, а головне, дуже легкий до виконання музичний матеріал маємо ми в його „Козідерезі“; жалієш що дитяча оперка-перлинка така коротенька і що композитор не лишив нам ще подібної музики. Друга його дитяча опера написана зовсім по-иншому, з наближенням до форм справжньої опери („Зима й Весна“), про третю ж („Пан Коцький“) ми нічого не знаємо, бо вона очевидячки в рукописові.

Отже, те багатство, що маємо ми в операх Лисенкових, досить велике й значне і значіння його зростає тим більше, що в особі нашого музики ми бачимо першого українського оперного композитора. Він рішуче порвав з ділетантизмом своїх попередників і вступив на шлях музичної творчости, озброєний всіма засобами музичної штуки. І хоч в його музиці нема сміливих „дерзаний“ Мусоргського, або нових форм музичної драми Вагнера, все ж ми маємо в операх Лисенкових серйозну музику, цілком європейську, збудовану на рідному національному ґрунті.

VIII. Сучасна українська музика.

Стан сучасної української музики, власне, не може бути предметом історії музики: життя й творчість сучасних композиторів перед нами й історичній критиці вони ще не можуть підлягати. Але цей нарис культурного розвою нашої музики був би не повний, коли б ми обминули сучасне українське музичне життя. Коли ми заглядали в минуле нашої музики, намагаючись фактами довести її існування, то тим більше повинні ми зупинитися на сучасному, що накреслює нам ті шляхи, якими йтиме наша музика в своєму розвитку, тим більш потрібно хоч в коротенькому огляді з'ясувати найвиразніші моменти її сучасного життя.

Як не дивно, але загальна картина нашого сучасного музичного життя вимальовується в досить сумних фарбах. Ми не можемо не зупинитися перед тим яскравим фактом, що український нарід, такий співучий і талановитий в своїй співотворчості, як може ніякий инший нарід в світі, не дав нам ще й досі свого генія-музики, не дав

творця-художника, що зробив би революцію в своєму мистецтві і поставив би українську художню музику в рівень з музикою інших народів. Ми не маємо ні свого Глінки, ні Гріга, ні Вагнера, ні багатьох інших, що перетворили-б музичні надбання своєї нації-народу в вищі художні формування музичні і тим самим приєдналися-б до великої музичної культури світу. Правда, Лисенко був першою спробою до цього, але все-ж таки його абсолютне значіння як композитора не вміщало в собі тих рис, що могли б повести його музику вселюдським шляхом розвою цією штуки; він, повторюю, був лише талановитою спробою до цього, спробою, що зробила його славним, але відомим лише серед його народу. Сучасний же художник-музик, як гучно не бреніли б в його творчості мелодії його народу повинен стати на шлях широкий, шлях перетворення музичних здобутків свого народу, здобутків хоч і високо оригінальних, але близьких і рідних лише йому, в форми зрозумілі для всіх, повинен заговорити музичною мовою, до якої прислухалися б усі хто хоче й може бачити в музиці мову душі людської.

Отже, це й натурально: самий звук має подвійну природу,—з одного боку він є

відгук серця людського, відгук його почувань, з другого—він носить в собі абсолютну красу музичну, без того чи іншого змісту нашого почуття. В елементах першої природи між іншим сховано й те, що дає нам художника-співця своєї нації. Перша половина природи звуку емоційальна, суб'єктивна і тому зрозумілою буде вона остільки, оскільки взагалі суб'єктивні риси одного індивіда рідні й зрозумілі для другого. Друга ж частина природи звуку, та, що схована в чистій сфері абсолютної музичної краси, розкривається перед нами до тої міри, до якої закони музичної краси (а вони безперечно існують) вбрав в себе художник. Перша частина дає душу музичному творові, друга—прибирає його в красу звуку. І тільки той є справжній художник, хто має що сказати, а також може це „що“ оздобити відповідним вбранням. Душа без форми є на-пів мертва, але й форма без душі є порожня обгортка.

З такими вимогами підходимо ми до кожного художника і задовольняє нас лише той, у кого ці два елементи будуть в гармонійному сполученні. Звичайно, саме сполучення цих елементів може бути в ріжній мірі, що й дає можливість критичної оцінки художника-музики.

Підходячи з такого погляду до сучасної української музики, треба визнати що творчість сучасних композиторів Стеценка, Степового і в меншій мірі—Леонтовича, Сениці—ще не відійшла від тих вимог і впливів, що є закладені в першій половині природи звуку, його емоційності, придатності до висловлення ним суб'єктивних почувань, його великої ліричної сили. Цей бік природи звуку панує в творчості наших сучасних композиторів, є одправною точкою їх музичного думання, яке, звичайно, з тої причини, що емоційність звуку є первісний елемент його, іде такими ж простими елементарними шляхами; тим більш, що структура й характер народніх українських мелодій такі, що в першу чергу вражають власне своєю ліричністю, чулістю. Отже, на цьому менті й спинилася музична думка сучасного українського композитора і далі поступовання її в бік перетворення народніх тем в вищі ціклічні форми музичні повстає перед нами лише як низка більш-менш щасливих проб. Це явище викликало й той факт, що наша сучасна музика переважно вокальна і при тому культивується в дрібних формах пісні-романсу або хорового твору. Про це ще 1912 року писав Бич-Лубенський: „Коли ми подивимось у каталоги

музичних видань, каже він,—та здається, все у нас як у людей: велика численність романсів, двоє чи троє нових композиторів з яскравою барвою міцного й свідомого талану, з славетним і невпинним М. В. Лисенком на чолі. Ця численність романсів показує тільки на природній хист українця і не дає вказівок, що цей хист іде далі, бодай по старих шляхах культурного мистецтва. Написати грамотно добрий натхнений романс, це не так важко, але написати справді художню річ, це потребує далеко більшого, ніж знати форми романсу та пісні. Ми не маємо майже нічого для так званої камерної музики: тріо, квартетів, сонат для фортеп'яну з різними струментами; що ж про симфонічну музику для великого оркестру, де б оброблялась та трактувалась українська мелодія, про це нема чого й балакати... Таке недбале відношення українських композиторів до своєї мелодії, до своїх сюжетів досягають досить дивовижних меж. Окрім того, що українська мелодія має свій особний стрій, який ховається у сивій старовині, чарівну красу й свіжість, вона дуже здатна до всяких контрапунктичних та тематичних розробок; гармонизувати її можна так легко різнобарвно і красно, як і інші народні мелодії. Взагалі вона має все те,

щоби натхнути мистця на чудовий твір. І дійсно, досить переглянути чарівні сторінки творів Римського-Корсакова, Глінки, Мусгорського, В. Сокальського (скерцо І-ої симфонії) і ми переконуємось, що можуть дати ці чудові українські мелодії в руках справжніх мистців на користь музики. Ми моволі жахаєшся, що українська народня пісня, як і український нарід, опріч його письменників, малярів та архитєктів, що почали щиро працювати на своєму ґрунті, досить довго будуть відогравати ганебну ролю для зміцнення чужих рослин, чужої слави. Скажуть, що це брак таланту, ба ні. Коли ми перидивимось біографії сучасних композиторів взагалі, то побачимо, що в багатьох у них тече українська кров. Досить нагадати такого видатного сучасного композитора, як д. Василенко (проф. Московської Консерваторії), д. Акіменко (модерніст), Степовий *) та інші, які не тільки нічого не дали своєму народові, а навпаки—одвернулися від нього. Ці явища нашого життя болюче вражають нас. А проте всі ці з'явища не зневірюють нас що до здібностей музичного талану нашого народу витворити свою рідну вищу музику (**).

*) Що до Степового, шановний критик помиляється: творчість цього композитора стала на цілковито український ґрунт.

**) „СНШ“ 1912 р. № 1.

Це трагічне становище — „між двох сил“ — українського композитора, що в своїй творчій роботі з великими труднощами відшукує себе, не може не відбитися на всьому сучасному українському музичному житті. Вихованість в сфері російської культури, її величезні впливи й особливо впливи музичні ще довго будуть висіти тяжким гальмом над українським музикою, ще довго будуть сковувати його творчі пориви, і треба великого генія-художника, щоб перемогти ці впливи, треба великого творчого духу, у якого б природній музичний творчий геній, геній національний, поборов-би, переміг всі ті сторонні наверствовання, прищеплені іншою культурою. І здається, що це діло слідуючих поколінь, які будуть виховуватись в іншій атмосфері, в іншому культурному оточенні, що більш сприятиме, нормальному розвитку своєї музики.

Справді, ось імена сучасних композиторів: Сениця, — перш ніж остаточно виявити своє обличчя яко українського музики — художника, дає цілу серію російських романсів і навіть оперу („Жизнь есть сон“); Степовий — також має кілька опусів написаних не для української музики, Підгорецький — теж саме. Та це й натурально: нема ще у нас своїх шкіл музичних, спеціальних

часописів, своєї музичної критики, нема навіть добре зорганізованих музичних товариств, а через це не може бути обміну думками, не може бути серйозного студіювання питань музичних; все іде досить по-волі, мляво. І власне, не помиляючись можна сказати, що своєю художню музику ми тепер лише починаємо. Але для нас є великий простір, безмежні шляхи—то з одного боку наша національна мелодія, з другого—найцінніші приклади європейської музики і найближчі з них геніяльні шедеври російської музики в творах найкращих її представників; їх треба вбрати в себе, але вбравши, перетопити по-своєму, офарбити своїм колоритом. І звичайно, при тому бурхливому темпі сучасного життя, це можливо лише тоді, коли наш музикант не буде виглядати з якогось свого непомітного закутку, а возьме гарячу участь в новому будівництві музичного життя у всіх його різноманітних виявах.

Сениця, Павло Іванович—на полі української музики з'явився не так давно і у всякому разі творчість Сениці стала відомою українському суспільству пізніше ніж творчість Стеценкова, Леонтовичова; але по тих творчих намірах, що знаходимо ми у цього композитора, а також по характеру і

формах його музики ми можемо вважати Сеницю за найбільш серйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду. Так, від Сениці ми маємо вже українську



П. І. Сениця.

сімфонію, цілий ряд п'єс камерної музики (струновий квартет), твори фортеп'янові і нарешті оперу, не кажучи вже про велику кількість солоспівів, тих форм музичного мистецтва, що взагалі домінують в творчості всіх наших музик і тому не роблять відмінної ознаки творчості Сениці.

Народився Сениця на Полтавщині р. 1879. Перші елементарні відомости з теорії музики одержав в сільсько-господарчій школі у Воздвиженську на Чернигівщині і з того ж

часу пробує свої сили як композитор. Найбільш ранні його композиції то були солоспіви до поезій Т. Шевченка „Минули літа молодії“, „На що мені врода“, „Чого мені тяжко“ та інші. Був недовгий час вчителем церковного співу по сільських школах Саратовщини, а в році 1900 вступає учнем до московської консерваторії по класах співу й контрабасу, студіюючи одночасно теорію композиції у проф. Яворського. Життєві умови музики склалися так, що Сениця весь час перебував в Москві і лише випадково наїздив до України; може цим почасти й пояснюється існування в музично-художньому скарбі Сениці де-якої кількості творів, скомпонованих до слів на російській мові.

Аналіз творів Сениці виказує його перш за все як композитора, якому знайомі найсміливіші комбінації модерної музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природній композиторський хист, дають можливість Сениці вживати всіх сучасних засобів музичних; виразні мотиви національності зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його осторонь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо ми в його сучасників—Стеценка

і почасти у Степового (фортелянові твори). Це все також робить Сеницю невразливим до тих чи інших сторонніх впливів музичних. Лірик по своїй творчій істоті, композитор офарбовує цим ліризмом навіть такі моменти, де здавалося б на перший погляд нема даних для цього ліризму: мотиви цілком об'єктивного змісту і ті звучать якоюсь особливою теплотою, набірають якогось надзвичайно інтимного колориту. І все таки треба підкреслити, що не вважаючи на таке виразне тяжіння композитора до ліричного елемента, який по своїй природі більш пристосований як засіб до виявлення наших інтимних переживань і настроїв, і тим самим більш здатний до вживання його в дрібних музичних формах, ми помічаємо у композитора стремління визволитися з такого стану шляхом надання своєму ліризмові, як що так можна висловитися, більш широкого змісту. Тому досить часто ми чуємо, як тепло від внутрішнього творчого вогню художника розгорається в велике полум'я музичної краси; через те саме навіть дрібні форми його творів виглядають як серйозні цілісні будівництва з широко розвиненими темами. Ніколи, ні в одній музичній думці композитора не можна помітити, щоби внутрішнє натхнення залишило художника. В

кожному його творі є „щось“, що притягає увагу й викликає співчуття до художника— а це єсть ознака справжнього мистецтва, яким володіє справжній художник.

Із цією творів Сениці треба відмітити українську симфонію Ре-мажор „Де-не-де тополі“ для великого симфонічного оркестру, увертюру оркестрову, струновий квартет С-дур, по-над 50 художніх пісень (з них найкращі „Пісня сліпих“ дуєт, „В зеленому гаю“, „Весна іде“, „Душа моя пуста“), кілька п'єс для фортеп'яна та інших інструментів (дві думки для віолончелю, песа для скрипки і т. и.). І скрізь свій настрій композитор втілює в цільну й художньо оброблену форму, яка виявляється не лише в головному малюнкові мелодії, в головних темах твору, але й в умілій їх комбінації, в мистецькому і часто досить оригінальному фортеп'яновому супроводі.

Степовий (Якименко), Яків Степанович—ще досить молодий музикант, *) але серед діячів на ниві української музики його ім'я зустрічаємо дуже часто й особливо в останні часи, коли зацікавленість українською культурою взагалі і з окрема музикою, примусили нас відшукати у самих себе де-що з наших власних придбань.

*) Вмер 1921 р.

Народився Степовий року 1883 в Харькові; малим хлопцем (11 років) його було взято за добрий голос до Петербургу до



Я. С. Степовий.

Придворної Капели, де вже в ту пору був його рідний брат Федір Якименко, тепер відомий московський композитор, професор, Петроградської Консерваторії. Хлопець попав до Капели в ті щасливі для неї часи, коли ще там була жива атмосфера Балакірева та Римського-Корсакова, цих славних композиторів московських, коли при Капелі існував крім чудового хору ще й не менш чудовий оркестр, що складався виключно з самих учнів. Тут для хлопця, що перебував

в постійному музичному оточенні був сприяючий ґрунт що до його музичного виховання. Капела була в ті часи чимсь подібним до Консерваторії: там були й інструментальні класи, де професорами були часто професори консерваторії; регентські класи, де проходили теорію музики, гармонію й контрапункт; там були всі засоби до того, щоб дати своїм вихованцям цілком закінчену музичну освіту. Виходячи з Капели її абітурієнт був бажаним артистом у всякому оркестрі, а чимало учнів переходили просто з Капели до Консерваторії. Так було і з Степовим. Року 1902 вступає він до Петроградської Консерваторії в клас спеціальної теорії композиції проф. Римського-Корсакова і кінчає її в 1909 році.

Цікаво тут же відмітити факт національної свідомости нашого музики вже в тій початковій стадії його творчого шляху; навколо цілком московське оточення, рідний брат композитора працює на полі московської музики, професор зачаровує іменно своїм глибоким знанням національної московської звукотворчості—і все таки, оточений такими впливами, Степовий іде своїм шляхом, шляхом ще мало протореним.

Учнем Консерваторії він виявляє вже своє натхнення в „Барвінках“, серії кіль-

кох солоспівів, дуетів, тріо. В цих перших спробах своєї творчости Степовий з'являється перед нами наслідувачем того мелодійного стилю, що такий близький та рідний українській музиці, музиці народніх та побутових пісень, пісень кохання і взагалі пісень ліричного змісту. Не шукайте в них тої оригінальної краси, того своєрідного вигляду, що маємо ми в думах козацьких, в історичних піснях, або навіть в піснях, обрядового характеру. Пісні Степового—то пісні ближчої до нас епохи, пісні Слобідської України, звідки походить і їх автор; від пісень композиторових віє пахощами широких степів українських, які щой-но почали колонизуватися, мелодія тих пісень тихо-задумлива, іділічна, спокійно-проста і в більшості мінорна. Але цікавий факт: самий мінор композиторів в цій серії його пісень приваблює нас не своїм глибоким жалем,—його у композитора нема,—не тяжкою тугою, а тихим, лагідним смутком, ніжною журбою. Теж саме треба сказати і про мелодії мажорного характеру: композитор знаходить засоби, щоб зм'якшити простий мажор і надати йому ті чи інші риси, що наближають його до мінору. Це все оповиває пісні Степового якимсь загально-елегійним фльором, тихим та м'яким: мінор не набірає

глибокої сили, нігде не переходить в тугу одчаю, світлі ж мажорні лади, наближаючись до мінору, втрачають де-що в ясності й простоті своїх мелодійних ліній. Тому то і вся серія ця відзначається цілістю настрою, задусевністю та теплотою. Трудно навіть сказати, якій з пісень серії віддати перевагу; всі вони, більш-менш, рівні по своєму настроєві. Але все-ж таки й тут можна відзначити такі пісні як „Ой, поля“, „Розвійтеся з вітром“, яку по настрою та по силі натхнення треба поставити вище за пісню на ці слова, написану Лисенком; тут є справжнє натхнення, вільно виявлена душа композитора, там більше знання й музичного досвіду, а вражіння від твору таке, наче написано його по замовленню; тому й твір Степового говорить щось вашому серцю. Лисенківський же романс лишає в вашій душі дуже малий слід. „Степ“—чудова картина безкрайого степу „аж до моря берегів“, степу мертвого, який прокидається лише від громів, що налетіли на нього разом з хмарами моря... І яка чудова інтерпретація в звуках, з яким умінням проводить композитор це наростання звукової сили від тихого спокійно-епічного мотиву першої частини до грандіозного під'йому середньої частини романсу. Або візьміть

„Зимою“ („Дивилося сонце“)—що за краса! Скільки там справжнього почуття, яке так і ллється в цих звуках пісні Степового, скільки там настрою... Треба згадати ще колискову „Місяць ясененький“, тріо „Над Дніпровою сагою“. У всій серії є лише два номери, що своїм музичним складом трохи віддаляються від загально елегічного тону всієї серії, це „Утоптала стежечку“ і „Ой, стрічечку до стрічечки“—пісні танкового характеру з ясно означеною народньою мелодією.

Слідуючий крок Степового в цій області це „Пісні настрою“—серія пісень до поезії О. Олеся.

Власне „Пісні настрою“ по музичному характеру своєму є продовження „Барвінків“, лише більш витончені, більш складні по своєму музичному збудованню, але основний стиль їх той самий, що і в „Барвінках“; це звичайно в де-якій мірі залежить і від змісту самих поезій. Олесь—поет сучасний нам; гама його настроїв блискуча й різнобарвна, думки, що вкладає він в свої твори—це думки людини нашого часу,—тому й музичне перетворення цих поезій вимагало від композитора інших засобів: на зміну епіко-ліричній простоті „Барвінків“ Степовий дає нам спів нової форма-

ції, з невпинною модуляцією мелодійної лінії, з виразними моментами в гармонії— що більш відповідає художнім вимогам поезій Олеся.

Загальна музична концепція вокальних творів Степового нескладна і особливо цим відзначаються „Барвінки“. Мелодика співу проста й виразна і приваблює вас своєю натхненою красою; вона головним чином і дає вам настрій; всі інші елементи музичного збудовання пісні відіграють лише допомагаючу роль. Мелодією співу композитор виявляє свій внутрішній настрій, своє почуття, мелодія—то його творча мова, в звуки якої вкладає композитор увесь зміст своєї душі. І треба сказати, що у Степового є що сказати; правда, може це ще не зовсім задовольнить вас; сучасний слухач звик до грандіозних сімфонічних збудовань, його ухо бажає чути цілі світові катаклізми в музиці (Скрябін), але... треба залишити художникові те, чим багата його творча душа, не накидати йому своїх вимог—він не послухає нас і за нами не піде...

Форма пісень Степового дуже проста, як про це вже згадувалося, і виразно поділяється на окремі частини А—В—А, або А—А, або ще інше А—В; такі формальні схеми вокальних (та й фортеп'янових) ком-

позицій Степового. І композитор знаходить засоби, аби в таку просту схему вкласти всю свою чулу душу... І оживають німі форми, осяяні блиском справжнього талану.

За для повноти музичного портрету Степового треба сказати кілька слів ще про його фортеп'янові твори, про які, можна це з певністю сказати, наше громадянство не чуло та й не має особливого бажання почути. Це невеличкі п'єси *Prelude, Valse, Impromptu, Menuette* і т. и., де найбільш приємні риси, творчости Степового—сумна з настроєм написана мелодія і загально красива звучність знаходять собі місце. Але треба зазначити, що не в цих фортеп'янових п'єсах справжній Степовий; тут є багато сторонніх впливів, то Чайковського, то Гріґа, до якого автор має великий нахил, то „Новой Русской Школи“. Більш самостійний він все-ж таки в співах. Останніми часами Степовий написав багато солоспівів до слів різних українських поетів, збірки народніх пісень в художньому обробленні дві оркестрові українські сюїти на теми українських народніх мелодій та оперу. Але на превеликий жаль це все зберігається ще в портфелі композиторовому і загалу цілком невідоме—ясний показчик відношення суспільства до свого художника.

Стеценко, Кирило Григорович, *)
може найстарший за всіх композиторів су-
часности; появу перших творів Стеценка
треба віднести ще до того часу, коли він
був студентом Духовної Семінарії. Талано-
новитий ділетант в перших кроках своєї



К. Г. Стеценко.

творчости, пізніше він доповнює свою му-
зичну освіту в школі Лисенка, а головним
чином студіюючи музичну науку самостійно
що до певної міри і відбилося на всій його
музичній творчости, не даючи композиторові
змоги виявити себе так, як то можна було
б чекати, беручи на увагу міру його му-
зичного таланту: він має більше ніж може.

*) Вмер. 1922 р.

На його творчості як раз ми можемо вневнитися, що сфера, в якій мусить працювати композитор, повинна бути сповнена музикою, бо тільки в такій сфері композитор одержує імпульси для творчості, тільки вона дає йому змогу шукати нових шляхів в своєму мистецтві і йти тими шляхами. Тільки той стан де музика живе повним життям у всіх його галузях, де єсть диференціація на різні групи музичні, де існують різні течії й напрямки,—тільки там не буде застою, тільки там буде більш інтенсивна продукція музична не лише в розумінні кількості, але й якості музичних творів, тільки в такому оточенні завше можлива свіжа й нова думка музична. Цього як раз бракує нашому сучасному музичному життю, і це явище й утворює такий стан річей, що композитор стає на раз прийнятих ним формах та засобах музичних, не еволюціонуючи в них бо нема зовнішньої підштовхуючої сили, що така необхідна на перших етапах розвитку самостійного художнього мистецтва музики. Період думання й студіювання для нашої художньої музики ще не починався і це тяжко відбивається на всій нашій сучасній музичній творчості. Отже, можна сміливо сказати, що инше музичне оточення, инша атмосфера нашого музичного життя скеру-

вали-б творчість Стеценкову на інші шляхи, далеко ширші. Стеценко працює виключно в царині вокальної музики і то без вживання широких форм її; він обмежується невеликим романсом—піснею, хором, тріо і т. инш. Конструкція його творів проста, ясна і не потребує тематичного аналізу для свого розуміння. Перевага завше на боці мелоса, то коротенько, то розвиненої досить широко і часто яскравої, щирої й натхненої мелодії. Єсть в музиці Стеценковій моменти, яким не можна відмовити навіть в драматичному під'їомі (де-які уривки з музики до „Гайдамаків“), картинній поетичності, силі; багато також в його музиці й того теплого, м'якого ліризму, що є спільний для всіх представників нашого музичного мистецтва.

Перед нами твори Стеценкові для співу в супроводі фортеп'яна. Це коло 50 музичних номерів різної форми і, звичайно різної музичної вартости; тут побачимо й романси-пісні, тут і хоральні співи, як чоловічі, так жіночі й мішані, є тут упорядкована автором музика до 3-х українських комедій „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка“, „Бувальщина“, „Сватання на Гончарівці“ і музика до п'єси Черкасенкової „Про що тирса шелестіла“. В рукописі ми маємо чимало хорів, солоспівів, ди-

тячу оперу „Івасик-Телесик“, драматичні сцени „Іфігенія в Тавриді“ й високо художню, цілком національну „Панахиду“, скомпоновану на темах українських релігійних псалмів та кантів; своєю „Панахидою“ Стеценко показав той шлях, яким повинні йти наші композитори в царині утворення своєї церковної музики. Слідуючим кроком в цій царині єсть його „Літургія“, де також проводяться народні мелодії в художньому обробленні сучасної музики; але все таки, не вважаючи на низку окремих цікавих моментів, в ній менш тої цілосности, того загального натхнення, що знаходимо ми в „Панахиді“. Останнім орус'ом нашого композитора є „Гайдамаки“ драматичні картини до поеми Т. Шевченка, де знаходимо ми багато номерів талановитої музики.

Добрий знавець природи хору, Стеценко дає цілий ряд чудових номерів цього роду музики; його хори „Зелений гай, пахуче поле...“, „Усе жило, усе цвіло“—це справжні музичні малюнки і довго будуть в репертуарі українських хорів. Трохи заважає ще більшій популярности хорів Стеценкових те, що вони потребують досить гарного й великого складу хору; такі, наприклад, твори, як „Сонце на обрії“ або „Веснонько,

весно“ скомпоновані дуже складно; складність модуляцій, що вимагає тонкого й правильного інтонірування, ряд модуляційних секвенцій і досить висока тесітура—все це під силу лише добре організованому й великому хорові, якого не спинять всі ці складні засоби композиції що має одну мету: дати яскравий малюнок або навіть цілу музичну картину засобами свого мистецтва. Ця серія його хорів скомпонована скоріше інструментально ніж вокально і вимагає тонкого супроводу оркестрального, де тембри окремих інструментів підкреслять найбільш поетичні місця твору.

Окремо стоїть постать Миколи Дмитровича *Леонтовича*, забитого в ніч на 23 січня 1921 р. в селі Марківці, Гайсинського повіту, в хаті свого батька. Трагична смерть композиторова—то велика втрата для української музики, бо в особі Леонтовича мистецтво мало не лише талановитого музику, але й художника-новатора що в своїх творах намагався вийти по-за межі тих традиційних прийомів та засобів, того трафаретного музичного думання, яким переважно жило наше мистецтво в до-революційні часи. Революція висунула наперед Леонтовича; вона витягла його з того глухого закутку, де працював композитор, де складав він свої ви-

соко-художні твори-пісні, що довгий час лежали нікому невідомі, бо скромний автор занадто мало робив для того, щоб широкі



М. Д. Леонтович.

верстви українського суспільства могли почувти їх. Український визвольно-національний рух, революційне піднесення, відродження своєї культури—покликали до праці Леонтовича, і з того часу стає відомим його ім'я як композитора.

Народився Леонтович р. 1877-го в с. Монастирському на Поділлі, в родині священника. Духовна семінарія була і першою музичною школою композитора, далші ж музичні студії по теорії композиції слухав він у проф. Бармотіна та Яворського,

для чого йому довелося на де-який час залишити рідне Поділля. За часів революції ми бачимо Леонтовича в Києві, де він викладає співи в Інституті ім. Лисенка та в Семінарії, а також працює в різних музичних організаціях. З 1919 р. повертається Леонтович знову на Поділля до Тульчина, де вчителює та працює над закінченням опери „Русальчин Великдень“. Доля не судила вже йому повернутися до широкої музично-художньої праці в столиці.

Музичний скарб Леонтовича не такий вже великий та різноманітний; крім уривків з оп. „Русальчин Великдень“ він виявляється переважно в обробках українських народніх пісень, але те, що він зробив в цій області дає нам право дати небіжчикові одно з перших місць в історії української музичної культури. Всього оброблено для хору композитором по-над сто народніх пісень і з них велика кількість ще не виданих. Після аналізу того музичного матеріалу, що вже побачив світ, перед нами встає постать художника яскравого, сміливого в своїх шуканнях і нового в тих технічних засобах, що вживає він в своїх творах. Він правдиво зрозумів значіння народньої мелодії для художньої музики: для нього вона лише добрий матеріал, що потребує розроблення, оз-

доблення його всім, що здобула сучасна музика, для того, щоб зробити з тої мелодії теми художню форму-шедевр, щоби зробити з неї справжній високо-художній натхнений твір. Вбравши в себе всю красу української мелодії, композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби, свою техніку, свою оригінальну індивідуальність вносить він скрізь, до чого торкається, і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій, дати картину, мальовничу колоритність народній мелодії, щоб слухач відразу міг відчувати той внутрішній зміст народньої мелодії, який не завжди дається до розуміння, не завжди і не всім; отже, головне завдання композитора, що своєю художньою інтуїцією відчув те головне, що заховано в пісні,—силами свого талану та засобами свого мистецтва розкрити перед нами ту тайну народньої мелодії. Візьміть його „Ой, пряду, пряду“—якими сильними гармонично-мелодійними контрастами малює художник той внутрішній світ молодої жінки, її настрої й переживання, коли вона стомлена роботою чує суворі оклики свекора й свекрухи, і як зразу міняється звукова картина, коли вона раптом вчуває співчутливий голос милого. І ця мінлива гра контрастами йде

лише на фоні людських голосів, матеріял яких все таки не дає всієї різноманітності гри звукових тембрів, яке, наприклад, ми можемо мати в оркестрі; але вражіння від творів Леонтовичевих, що до їх колоритності, картинності цілком оркестральне. А ось „Над річкою беріжком“ — нерухлива тоніка у тенора, як засіб для ілюстрації широкого-широкого степу, яким мандрує за своєю долею чумаць, та імітаційне проведення головної теми пісні то в жіночих голосах, то у баса. Простий, але цілковито художній засіб вживання оргельпункта з контрапунктично-імітаційними надбудованнями над ним (засіб, взагалі досить частий у Леонтовича) вилився в художню мініатюру-шедевр. В таких формах і інші пісні Леонтовичеві: широка, сумна елегія „Козака несуть“, „Із-за гори сніжок летить“, „Женчикок—бренчикок“, пікантна в смислі гри дісонансами і така ілюстраційна „Коза“ (різдвяна гра), геніяльний „Щедрик“ і багато інших, де композиторська техніка Леонтовичева в стислих мініатюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий, могутній талант.

Залишилося крім того від Леонтовича де-що з музики до релігійних народніх кантів, піснопіння до Служби Божої (Літургія,

молебен), а також кілька музично-педагогічних праць.

З менш відомих композиторів сучасности треба відмітити Б. Підгорецького, опера якого „Купальна Іскра“ має багато заслуговуючого нашої уваги в смислі чисто му-



О. Кошиць.

зичному; особливою виразністю та красою відзначаються її хори, що власне суть центром опери. На превеликий жаль опера ця чомусь не виставляється на наших сценах, хоч має всі дані на те: вона не досить трудна, технічно не складна для постановки, цікава з боку сценічності і красива, а навіть талановита по музичному матеріялові.

Кошиць, О.—більш відомий як талановитий диригент, але також як і композитор, що не мало зробив для української народ-

ньої пісні; Дремцов, з його невеликими уривками, як вокальними, такі інструментальними; Хоткевич Гнат, талановитий письменник і невтомний працівник на полі української музики. З композиторів наймолодшої генерації треба вказати на П. Козицького та М. Вериківського.

Отже, в загальному ході розвитку сучасної української музики досить виразно помічається стремління вбрати народню мелодію в такі своєрідні й красочні звукові побудовання, що цілковито відповідають вимогам сучасного мистецтва. Думка будувати художній твір, що був би на висоті сучасних технічних вимог, зберігаючи в той же час індивідуальність художника, що базується на національному ґрунті, себ-то здорова думка еволюції мистецтва—від національного до вселюдського—очевидячки починає захоплювати наших музик. Культивуєючи свою народню мелодію, вони настирливо шукають таких засобів для висловлення своїх музичних почувань та думок, що далеко висовують їх наперед проти композиторів до-лисенківського часу; навіть не чужа сучасна українська музика і новим модерністичним течіям (Сениця); правда, не в тій революційній сміливості, як то виявляється на Заході (Рих. Штраус), але все ж

певні впливи й відгуки того модерністичного напрямку почуваються досить виразно.

Звичайно, про більшість явищ сучасної української музики не можна сказати останнього слова; не можна навіть з тою чи іншою мірою певности сгрупувати наших художників по їх напрямках та загальному художньому колоритові—більшість з них ще живуть, а не належать історії, і безперечно прийде час, коли й вони скажуть своє власне слово в справі розвитку художньої української музики.

БІБЛІОГРАФИЧНИЙ ПОКАЗЧИК.

1. **Аллеманов, Дм.** Введеніє в исторію рускаго церковнаго пѣнія. Пѣніє церкви вселенской. М. Изд. П. Юргенсона.

2. **Аллеманов, Дм.** Церковные лады и гармонизація их по теоріи древних дидаскалов восточнаго осмогласія. М. Изд. П. Юргенсона.

3. **Амброс, А.** Границы музыки и поэзіи. Перевод И. Тюменева. СПб.

4. **Ambros, A.** Geschichte der Musik. (4 т. — 1862—1878).

5. **Арнольд, Ю.** Гармонизація древне-рускаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу. М. 1886.

6. **Архив** Юго-Западной Россіи. Кіев.

7. **Аскоченскій.** Кіев с древнѣйшим его училищем академією. К. ч. II.

8. **Безсонов, П.** Калѣнки перехожіє. М. 1861.

9. **Безсонов, П.** О судьбѣ нотных пѣвческих книг. „Правосл. Обозрѣніє“. 1864. (V—VI).

10. **Безлинейное** русское и в частности хоровое пѣніє. Труды Кіев. Дух. Академіи. 1876.

11. **Беллег.** Музыка с соціологической точки зрѣнія. СПб. 1896.

12. **Бернштейн.** Мір звуков, как об'ект воспріятія и мысли. „Вопросы философіи и психологіи. 1896.

13. **Болховитинов, Е.** О русской церковной музыкѣ. „Отечеств. Зап.“. 1821.

14. **Борецкій, В.** До 50-лѣтняго ювілею опери „Запорожець за Дунаєм“. „Сяйво“ — 1913. № 5—6.

15. **Боржковскій, В.** Лирники. Кіев. Стар. 1889—IX.

16. **Боян** (М. В. Лисенко). Народні музичні струменти на Вкраїні. „Зоря“ 1894. № 1, 2, 5—10.

17. **Будишанець, В.** Славний музика Микола Лисенко. Полтава. 1913.
18. **Быстров, К.** К южно-русским пѣсням. Кіев. Ст. 1895—II.
19. **Бюхер, К.** Работа и ритм. СПб. 1899.
20. **Василенко, В.** Деревня и ея развлечения. Кіевск. Стар. 1904.
21. **Верховинець.** Українське весілля. Еногр. збірн. Наук. Т-ва у Кнїві. т. I.
22. **Веселовскій, А.** Южно-русскія былины. СПб. 1881—1885.
23. **Вестфаль.** О русской народной пѣснѣ. „Русск. Вѣстн.“ 1879—IX.
24. **Викторин.** Жебрацька мова. „Зоря“. 1886.
25. **Вліяніе** юго-западн братств на церковное пѣніе в Россіи „Прав. Собес“. 1866—IX.
26. **Вознесенскій I.** О церковном пѣніи греко-россійской церкви, большой и малый знаменный распѣв. Издат. П. Юргенсона. М.
27. **Вознесенскій I.** Кіевскій распѣв. Изд. П. Юргенсона. М.
28. **Вознесенскій I.** Болгарскій распѣв. Изд. П. Юргенсона. М.
29. **Вознесенскій I.** Греческій распѣв. Изд. Юргенсона. М.
30. **Вознесенскій I.** Церковное пѣніе православной юго-западной Руси по ирмологам XVII и XVIII вѣков. Изд. П. Юргенсона. М.
31. **Вольфинг.** Модернизм и музыка. Изд. „Музагет“. М. 1912.
32. **Галаган, Г.** Южно-руські пісні з голосами. Кнїв. 1857.
33. **Ганслик, Э.** О музыкально-прекрасном. Изд. Юргенсона. М. 1895.
34. **Гельмгольц.** Ученіе о слуховых ощущеніях, как фізіологическая основа для теоріи музыки. Перев. М. Пѣтухова. СПб. 1875.
35. **Геннка, Р.** Очерк исторіи русской музыки. „Изд. Русск. Музык. Газеты“.
36. **Гнатюк, В.** Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. и. з пов. Бучацького. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. II.
37. **Гнатюк, В.** Гаївки. Матеріяли до укр. етнології т. XII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

III

38. **Гоголь, Н. О** малороссійских пѣснях. Собрание сочинений.
39. **Горленко В.** Бандурист Ив. Крюковскій. Кіев. Ст. 1882. XII.
40. **Герленке, В.** Кобзари и лирники. Кіев. Ст. 1884. I, XII.
41. **Горленко, В.** Украинскія были. К. 1899.
42. **Грінченко М.** Сфера музики. Кам.-Под. „Наш шлях“. 1920. № 72.
43. **Грінченко, М.** Шевченко і Лисенко (етюд). Кам.-Подільськ. „Наш шлях“. 1920. № 48.
44. **Грінченко, М.** Музика й поезія. Кам.-Под. „Буяння“. 1921. I.
45. **Грушевський, М.** Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII в. 1912. Київ.
46. **Грушевський, М.** Ілюстрована історія України. К. 1915.
47. **Грушевський, М.** Історія України-Руси т.т. I, III, VI. Київ-Львів.
48. **Данилов, В.** Среди кобзарей и лирников. Истор. Вѣстн. 1911. X.
49. **Данилов.** Одна глава об украинских похоронных причитах. Кіев. Ст. 1905. XII.
50. **Данилов.** Древнѣйшее малорусское причитаніе. Кіев. Ст. 1904. XII.
51. **Данилов.** К исторіи украинских духовных стихов. Кіев. Ст. 1905. I.
52. **Демуцький, П.** Ліра і її мотиви (Передмова). К. 1907.
53. **Демуцький П.** Народні Українські пісні. К. 1905.
54. **Дилецкій Н.** „Музікійская граматика“. Изд. О-ва Любителей Древн. Письменности под ред. С. Смоленскаго. СПб. 1901.
55. **Доманицкій, В.** Кобзари и лирники Кіевской губ. К. 1903.
56. **Драгоманов, М.** Псування українських народних пісень. Розвідки т. II.
57. **Ефименко, П.** Братства и союзы нищих. К. Ст. 1883. IX.
58. **Ефименко.** Шпитали в Малороссіи. Кіев. Ст. 1883. IV.
59. **Ефремов, С.** Історія українського письменства. К. 1911.

60. **Житецький, П.** Мандровані дяки. Київ. Ст. 1892. II.

61. **Житецький, П.** Творцы и пѣвцы народных малорусских дум. Київ. Ст. 1892. XI.

62. **Житецький, П.** Замѣтки о разных методах изученія народных малорусских дум. Етногр. Обзор. 1895. XXVII.

63. **Житецький, П.** Мысли о народных малорусских думах. К. 1893.

64. **Залеський О.** Погляд на історію української музики. „Шляхи“. Львів. 1916. № 9—10.

65. **Іадор, іер.** Історія Києво-Печерського Лаврського распѣва. „Русск. Муз. Газ.“. 1907.

66. **Кашкин, Н.** Очерк истории русской музыки. Изд. П. Юргенсона. Москва.

67. **Квітка, К.** Народні мелодії, записані з голосу Лесі Українки. т. I, II. К. 1917.

68. **Квітка, К.** Українські народні пісні. Етногр. Збірн. Укр. Наук. Т-ва у Києві. т. II.

69. Київское представительство прежнего времени. Київ. Ст. 1882. V.

70. **Козицький, П. і Кривусів, В.** Словник українських діячів музичного мистецтва. (Рукопис).

71. **Колесса, Ів.** Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. XI.

72. **Колесса, Філ.** Про мелодії гаївок. Матеріяли до укр. етнології. т. XII. Наук. Т-во у Львові.

73. **Колесса, Ф.** Ритміка українських народних пісень. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. 71—74, 76. Окреме вид.

74. **Колесса, Ф.** Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу. Реферат.

75. **Колесса, Ф.** Наверствованя і характеристичні признаки українських народних мелодій. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. CXXVI—CXXVII.

76. **Колесса, Ф.** Про музичну форму дум. Матеріяли до укр. етнології. т. XIII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

77. **Колесса, Ф.** Варіанти мелодій українських народн. дум, їх характеристика і групування. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. CXVI.

78. **Колесса, Ф.** Співці дум. Матеріали до укр. етнольоґії. т. XIV. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

79. **Колесса, Ф.** Мельодії українских народних дум. Матер. до укр. етнольоґії. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. XIII, XVI.

80. **Колесса, Ф.** Народній напрям в творчості Миколи Лисенка. Літ.-Наук. Вістн. 1913.

81. **Колесса, Ф.** Огляд українсько-руської народної поезії. Львів. 1905.

82. **Комаров, М.** Библиографический указатель музыкальной и литературной дѣятельности Н. В. Лисенка. К. 1904.

83. **Combarieu.** Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven. Paris t.t. I, II. 1913.

84. **Кулиш, П.** Записки о южной Руси т.т. I, II.

85. **Линева, Е.** Опыты записи фонографом украинских пѣсен. М. 1905.

86. **Лисенко, М.** Думы о Богданѣ Хмѣльницком и Барабашѣ. Кіев. Ст. 1888. VII.

87. **Лисенко, М.** Сім збірників українських пісень для голосу. Київ. (у Ідзіковського).

88. **Лисенко, М.** Дванадцять десятків пісень для хору (Київ у Ідзіковського).

89. **Лисенко, М.** О торбанѣ и музыкѣ пѣсен Видорта. Кіев. Ст. 1892. III.

90. **Лисенко, М.** Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и пѣсен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем. Зап. Юго-Зап. Отдѣла Имп. Геогр. О-ва. т. I.

91. **Лисовскій, Л.** Опыт изученія малорусских дум. Полтава 1890.

92. **Максимович, М.** Замѣтка о словутном пѣвцѣ Митусѣ. Сочиненія т. I.

93. **Маркевич, А.** Малороссійскія народныя пѣсни, положенныя на ноты для пѣнія и ф-но. Зап. о Южной Руси. т. II.

94. **Маслов, А.** Лирники Орловской губ. в связи с историческим очерком инструмента „малороссійской лиры“. Этногр. Об. 1900. т. XLVI.

95. **Маслов, А.** Украинская народная музыка. „Укр. жизнь“. 1912. XII.

96. **Маслов, А.** Калики переходящіе на Руси и их напѣвы. Изд. „Русск. Муз. Газеты“.

97. **Мах, Э.** Введение к учению Гельмгольца о слуховых ощущениях. 1879.

98. **Металлов, В.** Богослужбное пѣніе русской православной церкви. Період домонгольскій. М. 1908.

99. **Металлов, В.** Старинный трактат по теоріи музыки 1679 г., составленный кіевлянином Николаем Дилецким. СПб. 1897.

100. **Назаревскій, А.** К исторіи Кіевского музыкантскаго цеха. Кіев. 1913.

101. **Нейман, Ц.** Куплетныя формы народной южно-русской пѣсни. Кіев. Ст. 1883. VIII.

102. **Нейман, Ц.** Малорусская баллада о Бондаривнѣ и панѣ Каневском. Кіев. Ст. 1902. III.

103. **Неустроев.** Музыка и чувство. СПб. 1890.

104. **Неустроев.** О происхожденіи музыки. СПб. 1892.

105. **Николайчик О.** Отголоски лирическаго языка. Кіев. Ст. 1890. IV.

106. **Н. М.** Публичныя увеселенія и позорища в Кіевѣ сто лѣтъ тому назад. Кіев. Ст. 1897. II.

107. **Огієнко, Ів.** Українська культура. К. 1918.

108. **Огієнко, Ів.** Граматика української мови О. Павловського. 1818 р. В-во Череповського. К.

109. **О'Коннор-Вілінська.** Спогады про М. В. Лисенка. „Сяйво“. 1913.

110. **Оршакскій, И.** Проф. Музыка и музыкальное творчество. Вѣстн. Воспитанія. 1907.

111. Памятники, изданные временной комиссіей для разбора древних актов. т. I., изд. II. 1848.

112. **Перетц, В.** Українські думи. Літ.-Наук. В. 1907. IV.

113. **Петр, В.** О мелодическом складѣ арійской пѣсни. СПб. 1817.

114. **Петр, В.** Де-що з діяльности М. В. Лисенка та з історії української народної пісні. Рукопис.

115. **Плосайкевич, Л.** та Сенчик Я. Мелодії українських народніх пісень з Поділля і Холмщини. Матер. до укр. етнології т. XVI.

116. **Преображенскій, А.** Словарь русскаго церковнаго пѣнія.

117. **Преображенскій, А.** О сходствѣ русскаго музыкальнаго письма с греческим в пѣвческих рукописях XI—XII в. Роферат.

118. **Преображенскій, А.** Краткій очерк исторіи церковнаго пѣнія в Россіи. Изд. „Русск. музык. газетъ“.

119. **Пчілка, О.** Українські колядки. Кіев. Ст. 1903. II—IV.

120. **Пылин, А.** Исторія русской этнографіи. т. III. Спб. 1891.

121. **Разумовскій, Д.** Изслѣдованіе о знаменном пѣніи. Предисловіе к кругу древняго знаменнаго пѣнія. Изд. О-ва Любит. Древн. Письменности. Спб. 1884.

122. **Разумовскій Д.** Об основных началах богослужебнаго пѣнія православной греко-россійской церкви. Изд. О-ва Древне-Русск. Писменности.

123. **Разумовскій, Д.** Церковное пѣніе в Россіи. 3 части. М. 1867.

124. **Риман, Г.** Акустика с точки зрѣнія музыкальной науки. М. 1898.

125. **Риман, Г.** Музыкальный словарь. Изд. П. Юргенсона. Москва.

126. **Роздольскій Йос.** Людкевич Ст. Галицько-руські народні мелодії Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. XXI—XXII.

127. **Роздольскій Йос.** Гаївки. Матер. до укр. етнолог. т. XII.

128. **Рубец, А.** Сборник украинских пѣсен. Спб. 1872, 1882. М. 1882.

129. **Рудченко, Ів.** Чумацкія народныя пѣсни. К. 1874.

130. **Русов, А.** Остап Вересай, один из послѣдних кобзарей малорусских. Зап. Ю.-З. отдѣла Им. Геогр. О-ва. т. I.

131. **Русов, А.** Теорбанисты Грегор, Каетан и Франц. Видорты. Кіев. Ст. 1892. III

132. **Русов, О.** Лисенко—науковий дослідник законів української музики. Зап. Наук. Т-ва у Кнві. т. XI.

133. **Сабанѣв, Л.** Современныя теченія в музыкальном искусствѣ. „Музыка“. 1912. № 2—5.

134. **Сабанѣв, Л.** Новые пути музыкального творчества. „Музыка“. 1911. № 54—56.

135. **Сахаров.** Изслѣдованія о русском церковном пѣніи. Журн. М-ва Нар. Просв. 1849.

136. **Сиротенко**. Церковное пѣніе в Южной и Сѣв. Россіи в XVII в. Труды Полт. Ученой Архивн. Ком. В. II.

137. **Сластіонов, А.** Кобзарь М. Кравченко и его думы. Кіев. Ст. 1902. V.

138. **Сластьон, О.** Записування дум на фонографі. Рідн. Край. 1919. 22—24.

139. **Сластьон, О.** Кобзарі. Рідн. Край. 1910. № 43.

140. **Сластьон, О.** Мельодії українських дум і їх записування. Рідн. Край. 1908.

141. **Сластіонов, А.** Церковное пѣніе и культура XVII—XVIII ст. в Украинѣ и Московіи. Кіев. Ст. 1905. IV.

142. **Смоленскій, Ст.** Сборник его памяти. СПб.

143. **Смоленскій, Ст.** Описаніе нотных рукописей Соловецкой библіотеки. Правосл. Собес. 1887.

144. **Смоленскій, Ст.** Азбука знаменного пѣнія старца А. Мезенца. Казань.

145. **Смоленскій, Ст.** О ближайших практических задачах и научных разысканіях в области русской церковно-пѣвческой археологіи. СПб. 1904.

146. **Смоленскій, Ст.** О трехголосных кантах и псалмах по рукописям конца XVII и начала XVIII ст. Реферат.

147. **Сокальскій, П.** Русская народная музыка. Харьк. 1888.

148. **Спенсер, Г.** Происхожденіе музыки. Сочиненія. т. I. 1866.

149. **Сперанскій, М.** Малорусская пѣсня в старинных печатных пѣсенниках. М. 1909.

150. **Сперанскій, М.** Южно-русская пѣсня и современные ея носители. К. 1904.

151. Старинный южно-русскій театр (вертеп) Кіев. Ст. 1882. XII.

152. **Сумцов, Н.** Замѣтки о малорусских думах и духовных виршах. Этн. Об. кн. XXIV.

153. **Сумцов, Н.** Культурныя переживанія. К. 1890.

154. **Сумцов, Н.** О кобзарях. Труды XII Археолог. С'ѣзда т. III.

155. **Сумцов, Н.** П'яницкія пѣсни. Кіев. Ст. 1886. VI.

156. **Сумцов, Н.** Слобідсько-українські історичні пісні. Черк. 1918.
157. **Сумцов, Н.** Современная малорусская этнографія. К. 1893—1897.
158. **Сумцов, Н.** Старі зразки української народної словесн. Черк. 1918.
159. **Сумцов, Н.** Українські думи. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. 117—118.
160. **Сумцов, Н.** Українські співці і баткарі. Черк. 1918.
161. **Спѣров, А.** Музыка южно-русских пѣсен. Сочиненія. т. III.
162. **Тиндаль.** Звук. СПб. 1902.
163. **Трикулевська, Н.** Памяти М. В. Лисенка. „Укр. Хата“.
164. Труды Историко-Статистического Комитета. Вып. X. Кам.-Под. 1904.
165. Труды музыкально-этнографической комиссии. т. I—IV. Москва.
166. **Толстой, Л.** Что такое искусство. Собрание сочинений.
167. **Тэн, И.** Письма об искусствѣ. М. Изд. „Универсальной библіотеки“.
168. **Ундольскій.** Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія. Чтенія О-ва Исторіи и Древностей Россійских. 1846.
169. **Фаминцын, А.** Домра и сродные ей инструменты: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. СПб. 1891.
170. **Фаминцын, А.** Гусли. Памяти. О-ва Др.-Русской Письменности. 1890. XXXII.
171. **Фаминцын, А.** Древняя индо-китайская гамма в Европѣ—Азіи. СПб. 1889.
172. **Филарет.** (архіеп.). Историческій обзор пѣснопѣвцев и пѣснопѣнія греческой церкви. СПб. 1884.
173. **Франко, Ив.** Южно-русская литература. Энциклоп. Брокгауза.
174. **Франко, Ив.** Студіи над українськими народними піснями. Львів. 1913.
175. **Харлампович, К.** Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. т. I. Казань 1914.

176. **Хоткевич, Гн.** Де-що про українських бандуристів та лірників. Літ.-Наук. Вістн. 1903—І.
177. **Цертелев.** Опыт собранія старинных малороссійских пѣсней. СПб. 1819.
178. **Чайковскій М.** Жизнь П. П. Чайковского. т. II. М. Издательство П. Юргенсона.
179. **Чарнецький, Ст.** Остап Нижанк вський. Календар „Просвіти“ у Львові на 1920 р.
180. **Шафранов.** О складе народной русской пѣсенной рѣчи. разсматриваемой в связи с напѣвами. Журн М-ва Нар. Просв. 1878. X—XI. 1879. IV.
181. **Шелухин, С** Наша пісня. В-во „Шлях“. Київ.
182. **Широцький, К.** Подольскія колядки щедривки.
183. **Шухевич, В.** Гуцульщина. Львів. 1900—1908.
184. **Щеглова, С.** Богогласник. Историко-литературное изслѣдованіе. Кіев. 1918.
185. **Щурат, др.** Із студій над Почаївським. Богогласником. Львів. 1908
186. **Янчук.** Записка об изученіи народной пѣсни. М. 1905.
187. **Ястребов, В.** Гайдамацкій бандурист. Кіев. Ст. 1886. X.